ISSN 0208-2551
8'2007

Мастацтва



КАНЦЭПТУАЛЬНЫЯ ПОШУКІ БЕЛАРУСКАЙ ФАТАГРАФІІ

Мастацтва

ПРАКТЫКА
ТЭОРЫЯ
ГІСТОРЫЯ

№8 (293)
жнівень 2007

Заснавальнік — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь
Выдаецца са студзеня 1983 года
Рэгістрацыйнае пасведчанне №734

Адрас рэдакцыі:
220013, Мінск, праспект Незалежнасці, 77.
Тэлефоны 292-99-12, 292-99-18,
тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя).

Выдавец — рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «Культура і мастацтва».
Выдавецкая ліцэнзія № 02330/0131892
ад 27 снежня 2006 г.

Падпісана ў друк 31.07.2007. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная.
Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 7,00. Ум.-выд. арк. 10,53.
Тыраж 2255. Заказ 1905.
Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі дом друку"».
220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79.



С.Ждановіч. З праекта «Мой Мінск». Фота. 2006.

2 **Валерый Лабко:** *«Сёння існуе небяспека, што вельмі шмат чаго спецыфічнага і каштоўнага, што было ў былой фатаграфічнай культуры, можа сысці, саступаючы месца культуры адбору, чыста механічнай творчасці, інтэрпрэтацыі факта, мастацтву змешаных тэхнік. Містычны пачатак, духоўнасць, трохмернасць фатаграфічнага часу ў спалучэнні з духам мастака, каштоўнасці, спецыфічныя ідэі і падыходы чыстай фатаграфіі калі і будуць прадстаўлены, то ў творчасці аўтараў, якія развіваюць традыцыі старой школы».*

На першай старонцы вокладкі –
Уладзімір Парфянок.
«La musique savante manque à notre désir» (Arthur Rimbaud).
Кампазіт з 12 таніраваных фатаграфій. 1995.



Бэла Масумян: *«Урэшце мы пройдзем паласу вельмі моцнай матэрыяльнай залежнасці, беднасці нашых тэатраў. Людзі заўсёды цягнуцца да мастацтва, нават у самыя цяжкія хвіліны, калі, здавалася б, ім не да відовішчаў, не да канцэртаў...».*



Марына Капілава: *«Мы прыйшлі на кафедру дызайну ўсе розныя і выйшлі адтуль яшчэ больш рознымі. Што было ў нас індывідуальнага, тое расквітнела. А вучыць гэтаму не трэба, галоўнае — не душыць. З нас тры шкуры дралі, але абыходзіліся паважліва. К канцу навучання я дакладна ведала, чаго я не ведаю».*



Наталля Шаранговіч: *«Творчасць Міколы Селешчука апярэдзіла, прадугледзела ўзнікненне сённяшняга мастацтва метафары і канцэпцыі, якое прыйшло на змену мастацтву тэмы. Ён увасабляў думкі, замяняў рэаліі і калізіі калейдаскопам асацыятыўных адчуванняў».*

КАНЦЭПТУАЛЬНЫЯ ПОШУКІ БЕЛАРУСКАЙ ФАТАГРАФІІ

НАГОДАЙ ДЛЯ ГЭТАЙ ШМАТПЛАНАВАЙ РАЗМОВЫ СТАЛАСЯ ВЫСТАЎКА БЕЛАРУСКІХ ФАТОГРАФАЎ «IDÉE FIXE», ЯКАЯ АДБЫЛАСЯ Ў КАЎНАСЕ І МЕЛА РЭТРАСПЕКТЫЎНЫ ХАРАКТАР. АРГАНІЗАТАРЫ І КУРАТАРЫ ВЫСТАВЫ ДЗМІТРЫЙ КАРОЛЬ І УЛАДЗІМІР ПАРФЯНОК СТАВІЛІ ЗАДАЧУ ПАКАЗАЦЬ ШЛЯХ, ЯКІ ПРАЙШЛА БЕЛАРУСКАЯ ФАТАГРАФІЯ ЗА 25 ГАДОЎ СВАЙГО РАЗВІЦЦЯ.
ІСНАВАННЕ АДМЕТНАЙ ФАТАГРАФІЧНАЙ МОВЫ СЁННЯ ВЫПРАБОЎВАЕЦЦА НА ТРЫВАЛАСЦЬ. НЕЗДАРМА МНОГІЯ МЭТРЫ СУЧАСНАЙ ФАТАГРАФІІ ПРАДКАЗВАЮЦЬ, ШТО ЎЗРОВЕНЬ ТЭХНІКІ БУДЗЕ ЎЗРАСТАЦЬ, ЯКАСЦЬ ЗДЫМКА — ПАЛЯПШАЦЦА, А ФАТАГРАФІЧНАЕ МЫСЛЕННЕ — ПАСТУПОВА ЗНІКАЦЬ. ЗАСВЕДЧЫЦЬ ГЭТЫ МОМАНТ ПЕРАХОДУ, ЯК І ВЫЗНАЧЫЦЬ АСАБЛІВАСЦІ СУЧАСНАЙ ФАТАГРАФІЧНАЙ МОВЫ, — АДНА З МЭТ ПУБЛІКАЦЫЙ.

Гісторыя дыскрэтнага існавання

ВАЛЕРЫЙ ЛАБКО

Дзякуючы даследаванням Міхася Раманюка і плённым росшукам Надзеі Саўчанка гісторыю фатаграфіі на Беларусі мы можам прасачыць з 1860-х гадоў. Тады ўзніклі фотамайстэрні ў Мінску, Віцебску, Гродне, Магілёве і іншых гарадах. На пачатку свайго развіцця творчая фатаграфія была вельмі шчыльна звязана з краязнаўчымі даследаваннямі. Вяршыні гэты від мастацтва дасягнуў тады ў творчасці Яна Булгака. У развіцці фатаграфіі значнай велічынёй быў і партрэтыст М.Напельбаўм, які пачынаў свой шлях у Мінску. На жаль, фатаграфія канца XIX — пачатку XX ст. вывучана слаба і дайшла да нас большай часткай у творах ананімных фатографаў.

Уся гісторыя творчай фатаграфіі паслярэвалюцыйнага перыяду, ажно да нашых дзён, — гэта дыскрэтнае, разарванае існаванне.

У 1920–1930-я гады ў фотамастацтве, як можна меркаваць, пераважаў рэпартаж, новым этапам развіцця дакументальнай фатаграфіі сталі здымкі перыяду Вялікай Айчыннай вайны.

У 50-я гады ў СССР зноў робіцца заўважнай фотааматарская дзейнасць, а ў 60-я гады ў некаторых гарадах узнікаюць фотаклубы. Пры адсутнасці навучальных і іншых неабходных структур творчай фатаграфіі аматарскія клубы становяцца месцам вучобы, дыскусій, выставачнымі цэнтрамі.

Фотаклуб «Мінск» быў заснаваны адным з першых (1960), і прыкладна на дзесяцігоддзе ён становіцца асноўнай рухальнай сілай творчай фатаграфіі ў рэспубліцы. Важнае значэнне набылі рэгулярныя тэлеперадачы пра фатаграфію. Нарадзілася ідэя рэгулярнай выставы ў Мінску. З выстаўкі «Фатаграфіка-71» у 1971 г. пачынаецца гісторыя найбольш вядомай і буйной біенале мастацкай фатаграфіі ў СССР.

За дзесяцігоддзе сфарміраваліся дастаткова цікавыя фатографы-аматары. Магутны ўплыў на іх творчасць рабіла фатаграфія Прыбалтыкі. Штосьці знаходзілі таксама ў замежных часопісах, але друкаваных арыгіналаў здымкаў амаль ніхто не бачыў. У выніку тут генералізаваліся пэўныя ідэі, іншым часам вельмі маргінальныя, якія ўплывалі на аўтараў цягам многіх гадоў — і, да таго ж, пры вельмі неадэкватнай форме прэзентацыі. Амаль тое ж назіраецца і цяпер, калі крыніцай «мудрасці» стаў Інтэрнет.

У фотажурналістыцы гаворкі пра творчасць ісці бадай што не магло. Многія прымаюць за творчыя працы сацзаказы таго часу.

К пачатку 80-х выставы фатаграфікі выдыхаюцца, а фотааматарскі рух спадае. Амаль адначасова ў Мінску з'яўляюцца навучальныя студыі, у тым ліку пры фотаклубе «Мінск». Пры наборы навучэнцаў была зроблена спроба творчага конкурсу, якая сябе апраўдала. Выпускнікі «Студыі-2» паказалі калекцыі фатаграфій, якія колькасна і якасна прыкметна адрозніваліся ад таго, што з'яўлялася ў выніку фотааматарскай практыкі. Да таго ж самі выпускнікі падобным чынам пачалі арганізоўваць уласныя студыі і творчыя групы. З аўтарамі, якія з'явіліся ў выніку работы навучальных студый і постстудыйнай творчай і арганізатарскай дзейнасці, і звязваюць станаўленне мінскай школы творчай фатаграфіі.

Асабліва заўважнымі сталі творчыя групы «Правінцыя», «Панарама», «Беларускі клімат», «Мета».

З пачатку дзевяностых з'явілася тэндэнцыя адасобленых паказаў работ маладых аўтараў. У нейкі момант многім стала зразумела, што фатаграфіяй можна зарабляць. Людзі сталі самастойна гуляць у буйныя па правінцыйных мерках гульні. Змянілася культурная і грамадская сітуацыя. Апошняя значная падзея гэтага перыяду — выстава ў Берліне ў 1994 г. Арганізатары выставы ўгадалі дух першых выстаў у Доме кіно: па стылі, па чысціні, па энергетыцы. «NOVA» зрабіла спробу паўтарыць гэты дух, але не атрымалася — час і ўмовы вельмі мала спрыялі творчым ініцыятывам, а вербальная касметыка не магла замяніць саму творчую фатаграфію.

Пасля выставы ў Берліне з'явілася выразнае адчуванне, што тая фатаграфія ўжо не будзе мець працягу. Маглі «працягвацца» аўтары з такімі ж падыходамі, з падобнымі работамі. А фатаграфія «савецкіх лабарантаў», тыя варункі — танная папера, вольны час, неўладкаванасць творчых людзей у жыцці і нейкая больш высокая канцэнтрацыя талентаў — усё скончылася.

Свет змяніўся. Змяніліся сацыяльныя ўмовы. У савецкім грамадстве роўных магчымасцей, дыферэнцыраваным на некалькі лёгкавызначальных груп, грамадстве рэлігійным па ўладкаванні, грамадстве экзальтаванай веры, мастацкая творчасць, закрытыя секты творцаў інтуітыўна ўспрымаліся як элітарны, суадносны з высокім узроўнем кампанент грамадства.

Сёння культурныя з'явы страцілі магчымасць быць падзеямі. Аўтары і творчыя групоўкі, якія працуюць у мастацкай фатаграфіі, знаходзяцца ў тыповым становішчы рознага кшталту груп неафіцыйнага мастацтва: іх ведае вельмі невялікая частка грамадства, статус у інфармаванай часткі соцыуму зададзены галоўным чынам інфармацыяй пра замежныя паказы, прафесійна займацца гэтым мастацтвам немагчыма, бо гэта не прыносіць неабходных сродкаў.

Разам з тым нельга сказаць, што мастацкі працэс спыніўся. Ён стаў іншым, здзяйсняецца іншымі людзьмі ў цалкам іншых умовах. З'явілася вельмі шмат людзей з фотакамерамі, і мы выйшлі на такі ўзровень аматарскай фатаграфіі, калі патрабуецца актыўная палітыка «фотатрэгераў», каб дапамагчы сапраўды таленавітым аўтарам. З другога боку, вялікая колькасць фотаапаратаў у руках не можа да нечага не прывесці. Але я згадваю падобную сітуацыю ў савецкі час, калі фотаапаратаў было вельмі шмат, а творчыя прарывы — адзінкавыя. Раней, перш чым выйсці ў фатаграфіі хоць на нейкі прымальны ўзровень, трэба было пераадолець дастаткова складаны тэхнічны бар'ер. Да гэтага моманту адбываўся працэс накаплення выпадковых рашэнняў. Сёння тое ж самае робіць лічбавая тэхніка. Яна — тыражуе. Чалавек пачынае фатаграфаваць, і ў яго з'яўляюцца нейкія вынікі на этапе здымкі, яшчэ больш — на этапе посткамп'ютэрнай апрацоўкі. Таму ўзнікае ілюзія, што ён нібы нечага і дасягнуў у творчым плане.

Сёння існуе небяспека, што вельмі шмат чаго спецыфічнага і каштоўнага, што было ў былой фатаграфічнай культуры на гэтай прасторы, можа сысці, саступаючы месца культуры адбору, чыста механічнай творчасці, інтэрпрэтацыі факта, мастацтву змешаных тэхнік. Містычны пачатак, духоўнасць, трохмернасць фатаграфічнага часу ў спалучэнні з духам мастака, каштоўнасці, спецыфічныя ідэі і падыходы чыстай фатаграфіі калі і будуць прадстаўлены, то ў творчасці аўтараў, якія развіваюць традыцыі старой школы.

Аналіз наяўнай сітуацыі вельмі хутка прыводзіць да высновы, што творчых людзей, якія здольны сёння нешта сказаць у фатаграфіі, няшмат. Тут — як у Чырвонай кнізе: калі колькасна папуляцыя набліжаецца да нейкай лічбавай адзнакі, назіраюцца крызісныя з'явы.

Але рэсурсы ў сучаснай творчай фатаграфіі ёсць, і немалыя. Гэта і студэнты Акадэміі мастацтваў, і прыклад міні-школы «Фотагульні» (пад кіраўніцтвам Яна Карпава і Аляксея Ільіна), і навучальны праект «Светлы пакой» галерэі «NOVA», конкурсы «Фотакрос» і «Фотапаляванне», якія існуюць на працягу доўгага часу і сталі своеасаблівай школай творчай фатаграфіі. Некалькі сотняў чалавек прайшлі праз творчыя майстэрні.

Што адбываецца з гэтымі людзьмі, якія выходзяць пасля заканчэння фатаграфічнага навучання на пэўны творчы ўзровень, на непобытавае разуменне фатаграфіі? Рэалізацыя ў асноўным адбываецца праз інтэрнет-праекты аматарскага кшталту. Група, якая выпускаецца з курсаў, магла б стаць стрыжнем творчага аб'яднання, рэалізавацца на ўзроўні выстаў і творчых праектаў. Аднак гэтага ў большасці выпадкаў не адбываецца. Няма спецыяльнай праграмы па рабоце з неафітамі пры Саюзе фотамастакоў, няма жадання фотаклубаў расчыніць для іх дзверы, стварыць паралельныя асяроддзі. Пакуль не будзе выразнай і лагічнай палітыкі адносна тых рэсурсаў, якія мы сёння маем, пра нармальнае развіццё фатаграфіі гаварыць няма сэнсу.

Толькі развітая фатаграфічная інфраструктура ў выглядзе галерэй, музеяў, сур'ёзных часопісаў і буйных праектаў магла б дазволіць «сама па сабе» даць выразныя арыенціры таго, у якім кірунку рухацца, і паспрыяць творчай кар'еры. У нашых умовах цуд можа адбыцца толькі ў выніку мэтанакіраванай інтрыгі з аматарскімі кругамі і, асабліва, з «постнавучальнымі» групоўкамі. Тады і можна будзе ўбачыць, ці ёсць сучасная фатаграфія ў Беларусі.

MARGINALIA

Кірыл Ганчароў. Серыя «Гульня з прысутнасцю». 1996. З праекта «Фантомы». 1996–1999.

— Што такое фатаграфія? Пытанне простае, адказ — неадназначны. Фатаграфія для мяне — гэта нешта няпэўнае, як адказ на пытанне трохгадовага хлопчыка «А чаму снег белы?». Спрабуеш неяк патлумачыць — вада замярзае, вось так атрымліваецца... Але...

Галоўнае: калі ёсць у «карцінцы» натхненне, стан — ці гэта музыка, жывапіс, скульптура, выказаныя праз фатаграфію, ці фрагмент з рэальнага жыцця, — то для мяне падзея пад назвай фатаграфія адбылася.

Мая серыя ўзнікла ў 1996 г. з жадання здымаць рух, бо тады ў студыі тым, хто рухаўся, быў я сам. Гэта мой аўтапартрэт у руху.

Неадчэпная ідэя твора

УЛАДЗІМІР ПАРФЯНОК

Задумваючы рэтраспектыўную выставу сучаснай беларускай фатаграфіі «Idée fixe» у каўнаскай фотагалерэі «Fuji Film», нам хацелася толькі падвесці своеасаблівыя вынікі таго шляху, які прайшла беларуская творчая фатаграфія з сярэдзіны 1980-х да нашых дзён. Аднак падзеі, якія адбыліся пасля выставы (у прыватнасці — «круглы стол» аўтараў выставы з беларускімі аналітыкамі і знаўцамі сучаснага візуальнага мастацтва, а таксама маштабная выстава-кірмаш «Фотафорум»), пераканалі, што большасці людзей, уключаных у актуальны фатаграфічны працэс, відавочна не хапае элементарных ведаў па спецыфіцы мастацтва фатаграфіі.

У нашай краіне адносіны да фатаграфіі застаюцца на ўзроўні 1960–80-х гг. з іх фатаклубаўскімі аматарскімі стандартамі. Да мастацтва фатаграфіі ў нас прынята далучаць ці не ўсё, на чым не ляжыць слой алейнай фарбы. Гэта не дзіўна: дасюль у нашай краіне так і не створана сістэма падрыхтоўкі прафесіяналаў фатаграфіі як віду выяўленчага мастацтва. Фатаграфічная вотчына цалкам аддадзена самавукам. І калі раней гэта быў сапраўды доўгі (і часам пакутлівы, пераломны) працэс самаадукацыі і станаўлення мастака, які выбраў сваім выяўленчым сродкам фатаграфію, дык сёння фатографам сябе называе ці не кожны, хто набыў 6-мегапіксельную камеру і ў лепшым выпадку скончыў двухмесячныя курсы...

«Фатаграфія памірае, зніштажаецца, трапіўшы ў акружэнне. З аднаго боку, яе ціснуць на фронце тэхналогіі і жывапіснасці. Пагоня за прыгажосцю і правільнасцю, за «уласным стылем» і камерцыйнай унікальнасцю апрацовак выганяе з Храма Фатаграфіі Дух Жыцця. Творчасць застаецца, але фатаграфічная творчасць знікае. Унікальнасць фатаграфіі як жывой тканіны часу, спыненага моманту, які працягвае жыць уласным таемным жыццём, разбіваецца аб глянец тэхналогій і драматургічную зададзенасць выніку. Змяняючы Час і Прастору, аўтары забіваюць Падзею: фатаграфія становіцца толькі палатном, на якім пішуць новую карціну: ці лепшую? З іншага боку, фатаграфію забівае дылетантызм. Танныя «мыльніцы», аўтаматызацыя фотапрацэсаў, масавая дыгіталізацыя фатаграфіі стварае ілюзію яе прастаты і даступнасці. Цяпер фатаграфіяй называюць шчаўчкі затвора [...] у шматлюдным, але спусцелым храме».

Гэты адчайны крык Аляксея Пацёмкіна я знайшоў у Інтэрнеце на адным з расійскіх сайтаў, аўтар якога карпатліва збірае сваю ўласную анталогію думак і вобразаў сучаснай фатаграфіі. Як сёння застацца фатографам, а не канструктарам фатаграфій? Як не страціць фатаграфічнасць, гэта значыць фатаграфічную спецыфічнасць фотавыявы? Павінны ж існаваць нейкія правілы, што вызначаюць творчы працэс стварэння менавіта фатаграфіі! Павінна ж быць ***Догма фатаграфіі***!

«Калі фатограф стварае Партрэт Часу, Партрэт Выпадковасці, то ён проста абавязаны спазнаць гэты Час, увайсці з Імгненнем і Выпадковасцю ў незвычайную сувязь, наладзіць з імі асабістыя, глыбока інтымныя і даверныя стасункі...»

«Носьбіт выявы няважны: важныя адносіны. Фатаграфія — мастацтва тэхналогіі, і недарэчна было б абмяжоўваць фатографа ў праве выбару інструмента. Шырокі ці вузкі фармат, негатыў, слайд ці «лічба», «Хасель» ці «Смена», камера-абскура ці сканер для стварэння фатаграм: ці не ўсё роўна, калі мы робім Партрэт Часу?!»

«Месцам здымкі павінна быць натуральнае месцазнаходжанне мадэлі. Мадэлі не павінны іграць чужы вобраз ці чужую сцэну. Выкарыстоўваць можна толькі прадметы, якія знаходзяцца ў памяшканні. Забаронена «кіраваць» мадэллю ці падзеяй — можна толькі карыстацца дадзенымі магчымасцямі».

«Ніякая апрацоўка не павінна мяняць зняты кадр. Забаронены мантаж, выдаленне ці дабаўленне прадметаў ці іншыя дзеянні, што змяняюць натуральнае поле кадра. Прымальная любая карэкціроўка, якая падкрэслівае ці ўзмацняе натуральны змест фатаграфіі і спрыяе выяўленню дэталей».

«Усё гэта не догма: вы можаце рабіць усё, што заўгодна. Але тады не трэба называць атрыманы твор — Фатаграфіяй».

У многім арыентуючыся на гэтую нікім не кананізаваную Догму фатаграфіі, мы паспрабавалі стварыць рэтраспекцыю іншай беларускай фатаграфіі, якая б расказвала як пра простыя, так і пра складаныя рэчы, абапіраючыся толькі на сваю спецыфічную мову.

MARGINALIA

Ігар Саўчанка. WIR SPRECHEN DEUTSCH. 1991.

— Чым для мяне ёсць фатаграфія? Гэта найбольш адэкватны інструмент, пры дапамозе якога я магу нешта сказаць на тэмы, якія мяне хвалююць. Інструмент, які здольны працаваць з часам. Быў перыяд у дзесяць гадоў, калі фатаграфія перастала быць такім інструментам, яе магчымасцей перастала мне хапаць. Тады я звярнуўся да тэкстаў.

Мой праект — пра складаную, шматпланавую і супярэчлівую гісторыю савецка-германскіх адносін на ўзроўні грамадства, мовы, культуры.







Экспазіцыйны матэрыял выставачнага праекта «Idée fixe» дае хутчэй станоўчы адказ на гэтыя рытарычныя пытанні. У экспазіцыі дамінавалі чорна-белыя здымкі, што шмат у чым адлюстроўвала дух таго часу, калі творчая фатаграфія выйшла на авансцэну актуальнага беларускага мастацтва. Уражваў і роскід маштабу выяў — ад невялікіх ручных адбіткаў фармату сямейнага альбома да вялізных плотэраў...

Міні-каталог твараў нашых сучаснікаў і іх жэстаў — жэстаў закрытасці і абароны — у серыі І.Пешахонава «Фота на дакументы» (моцна павялічаныя негатывы павільённай камеры, якія яшчэ нядаўна выкарыстоўваліся для афіцыйнай здымкі на дакументы) уступае ў контрдыялог з серыяй І.Саўчанкі «Алфавіт жэстаў». Пераздымаючы фрагменты старых аматарскіх фатаграфій з сямейных альбомаў, вышукваючы ў іх нейкія «дзівакаватасці», не заўважаныя ў момант здымкі фатографамі-аматарамі, І.Саўчанка стварае пранізлівыя па дакладнасці і незвычайныя па адкрытасці і безабароннасці каталогі жэстаў, поз, поглядаў людзей далёкай эпохі, калі да акту фатаграфавання адносіліся з пашанай, а адзін да аднаго — з любоўю і добразычлівасцю.









MARGINALIA

Кацярына Гуртавая, Андрэй Калеснікаў. Натуральныя віды. 2001–2007.

— Няўхільна і незаўважна для большасці адбываецца падмена рэчаіснасці. Рэальнасць парадаксальным чынам застаецца па-за полем зроку камеры. Магчыма, з-за сваёй асаблівай прастаты і сціпласці будзённасць у яе натуральным выглядзе трапляе ў шэраг аб'ектаў, нявартых фіксацыі, замяняецца ўяўленнямі пра тое, якой яна павінна быць.

Валодаючы сваёй немудрагелістай і ненадуманай прыгажосцю, яна аказваецца па-за сістэмай каардынат тых прыўкрас фіктыўнай рэальнасці, шматлікіх віртуальных светаў, якія ў вялікіх колькасцях ствараюцца, памнажаюцца і пераадлюстроўваюць адзін аднаго ў свядомасці людзей.

Людзі перад камерай, у сваю чаргу, не жадаючы выпасці з прывычнай сістэмы каардынат, адлюстроўваюць рознага кшталту праекцыі і думкавобразы, здзяйсняюць спробы адпавядаць, па іх меркаванні, агульнапрынятым мадэлям і алгарытмам.

У дадзенай сітуацыі фатаграфія рэгіструе іх «псеўда-я» і не надта шматлікія спосабы адыходу ад рэальнасці, выконваючы большай часткай функцыю адлюстравання адлюстравання адлюстравання.

Дзякуючы папулярнаму ў канцы 1980-х прыёму выкарыстання ананімных негатываў створана і серыя С.Кажамякіна «Дзіцячы альбом». Дзяўчынкі ў аднолькавых какошніках і сарафанах, хлопчыкі — гусары з эпалетамі — быццам нейкая уніформа, якую давядзецца ўсім ім апранаць у будучым. Не жадаючы гэтага, ананімны фатограф-халтуршчык дае дзецям першы ўрок «сцірання індывідуальных адрозненняў».

Сёння структуру сучаснага грамадства даследуе К.Гуртавая ў серыі партрэтаў выпадковых людзей, якія пазіруюць па яе просьбе на фоне нічым не адметных гарадскіх краявідаў. Уражвае рэакцыя звычайных, неспакушаных у мастацтве і фатаграфіі людзей на гэтыя няхітрыя здымкі: «Гэта сапраўды мы, людзі, не фотамадэлі, не героі тэленавін...» Зазор паміж работамі К.Гуртавой і самой рэальнасцю аказаўся мінімальным. Прыкладна ў тым жа фарватэры дэпатэтызацыі рэальнасці ідзе яшчэ адзін малады аўтар — А.Калеснікаў, які стварыў серыю ландшафтаў гарадскіх ускрайкаў: месцаў, адпачатку не прызначаных для «ўвекавечвання» ў фатаграфіі, тых месцаў, дзе мы з дня ў дзень пражываем свае рэальныя жыцці.

Што адбываецца, калі фатаграфаваць само святло? Якія вобразы нараджаюцца ў нашай свядомасці, калі мы глядзім на адбіткі святла на люстэркавай паверхні? Якія пасля-вобразы (afterimages) захавае пры гэтым наша сятчатка? Пытанні, якія ставяць фатаграфічныя секвенцыі «Lucida momenta» аўтара гэтых радкоў і «Пасткі для сонца» В.Савіч.

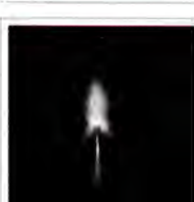
MARGINALIA

Вольга Савіч. Пасткі для сонца. 2006.

— Фатаграфія — гэта тое, што жыццю не ўдалося ад нас схаваць, падмяняючы канкрэтную рэальнасць выдуманымі фактамі.
Час — равеснік чалавека. Праз тысячагоддзі, гады, гадзіны, секунды чалавек бяжыць па коле часу, якое сам жа і вынайшаў. Фатаграфія разбівае час на імгненні. Усё, што мы спрасцілі і выраўнялі для зручнага спажывання, мае іншы бок. Усе здагадкі і шурпатыя для разумення рэчы, што запынілі некалі погляд, застаюцца нявырашанымі — і пра гэта сведчаць фатаграфіі праекта «Idée fixe».







Згаданыя творы, як і прадстаўленыя на выставе міні-серыі Д.Раманюка «Смага», «Пераўвасабленне», «Фетыш», секвенцыя Д.Парнюка «Кардыяграма падзеі. 22 сакавіка 2000 г.», серыі І.Саўчанкі «Wir sprechen Deutsch», К.Ганчарова «Фантомы», — былі выбраны куратарамі выставы як прыклад крэатыўнасці, што знаходзіцца ў межах фатаграфічнай мовы. Яны — сведчанне працягу і развіцця ідэй «мінскай школы фатаграфіі» — кароткага і імклівага ўзлёту творчай фатаграфіі ў 1980–90-я.

Секвенцыйны, серыяльны і, нарэшце, даследчы характар працэсу фатаграфавання — акурат на гэтых трох кітах палягае стратэгія выставачнага праекта «Idée fixe». Верагодна, менавіта па гэтых вектарах і адбываліся канцэптуальныя пошукі беларускай творчай фатаграфіі цягам двух апошніх дзесяцігоддзяў. Прычым даследаваліся як сацыяльныя працэсы, так і фундаментальная прырода самой фатаграфіі — магічнага мастацтва пісьма святлом, а не майстэрства ўжывання фоташопаўскіх плагінаў, створаных ананімнымі праграмістамі. Нават у эпоху лічбавай рэвалюцыі фатаграфія застаецца магчымай выключна дзякуючы фіксацыі святлоадчувальным матэрыялам светлавых промняў, якія адбіваюцца ад паверхні пэўнага аб'екта. Менавіта так мы спасцігаем навакольны свет і назапашваем яго двухвымерныя рэплікі.

Беларускае грамадства так цалкам і не авалодала пісьменнасцю будучага — фатаграфіяй. Менавіта такое вызначэнне фатаграфіі даў Ласла Мохай-Надзь яшчэ на пачатку XX стагоддзя. Каторы раз даводзіцца канстатаваць, што без стварэння паўнацэннай сеткі інстытутаў адукацыі і функцыянавання творчай фатаграфіі на дзяржаўным узроўні, без перагляду старарэжымных мастацтвазнаўчых падыходаў да даследавання фатаграфіі нельга рушыць далей. Без гэтага мы асуджаны заставацца нацыяй з фатаграфічна слабым зрокам, краінай без сапраўды сучаснага візуальнага мастацтва.

Дыягностыка часу

АНДРЭЙ КОРБУТ

Фатограф-дыягност... Гэты вобраз узнікае кожны раз, калі пачынаецца гаворка пра тое, што фатаграфія здольная пранікаць у рэальнасць, выяўляць у ёй і глыбока прыхаванае, і абсалютна відавочнае. Будзённасць, спыненая, падсвечаная святлом, што зыходзіць з аб'ектыва (і якая выпраменьвае святло, што можа быць улоўлена), кожнадзённасць, натуральней за якую нібыта нічога і быць не можа, натуральнасць, умовы якой не абавязкова драматычныя, хутчэй наадварот: яна сама з'яўляецца ўмовай драмы — яна мусіць стаць негатывам, яе цемра павінна быць высвечана, а яе бель — пагружана ў цень. І тады чалавек, ці голуб, ці сабака, ці дом, ці машына, ці карусель — увогуле ўсё, што б ні трапіла на фатаграфію, — становяцца не толькі бачнымі, але і існуючымі.

Фатограф, які дыягнастуе рэальнасць, выяўляе знакі існавання, нават калі яны не супадаюць з тым, што лічыць знакамі існавання кожны з нас. Чым жа фатаграфіі дыягноста адрозніваюцца ад фатаграфій іншых людзей? Тым, што ў іх дастатковая ступень дакладнасці, каб мы не зблыталі іх з фатаграфіяй простай, звычайнай, і гэтая дакладнасць — не дакладнасць выявы, гэта дакладнасць рукі, што спускае затвор. Здаецца, што фатаграфуе фатограф, што гэта ён бачыць ці, дакладней, адчувае, бо гледзячы на зробленыя ім здымкі, мы бачым яго адчуванні, і таму нельга сказаць, што фатаграфія — толькі аптычны феномен. (Як нельга сцвярджаць і таго, што гэта «яго» адчуванні, бо, па словах Алены Пятроўскай, «"мая" фатаграфія заканамерна змяняецца якой заўгодна фатаграфіяй» з-за таго, што «"мой" афект сёння апрыёрна сацыяльны».) Мы бачым здымак, але мы бачым не выяву, а цэлы свет, які перабудоўваецца такім чынам, каб усе пачуцці, якія маглі б быць перажытыя намі, сталіся даступнымі пры дапамозе зроку. Задача фатаграфіі — «загладзіць групавы афект, групавыя "структуры" пачуцця, апазнаўшы і выцягнуўшы іх з нівелюючай плыні часу». У гэтым выпадку фатаграфія пачынаецца не са зроку і заканчваецца не адлюстраваннем. Каб яна стала магчымай, фатограф павінен не лічыцца з нашымі пачуццямі. Тое, што праходзіць міма нас незаўважаным (ці нават не праходзіць, а пераходзіць з неіснавання ў неіснаванне, яго няма ў самым строгім сэнсе слова), для яго складае элемент свету, які ў прынцыпе можа набыць рэальнасць, калі атрымае фатаграфічнае ўвасабленне. Фатограф фатаграфуе, дыягнастуе рэальнасць, выяўляе сімптомы свету і расшыфроўвае іх, паказвае, які ёсць свет — не бачны намі, але акаляючы нас, і якія мы самі — не такія, якімі сабе здаемся ці іншыя нас бачаць, але якімі мы ёсць, мы-натуральныя: якія разгублена стаяць на заводскай ускраіне, ідуць дахаты пасля працы, смяюцца, гледзячы ў аб'ектыў, чакаюць аўтобуса, мы-існыя.

Але з чаго пачынаецца дыягностыка? Што становіцца прадметам фатаграфічнага дзеяння? Дыягност сказаў бы: усё. Але ці варта давяраць фатографам? Хто ці што робіць іх фатографамі? Хто ці штоператварае спуск затвора фотаапарата ў працэс фатаграфавання? Адказ — фатаграфія. Гэта фатаграфія фатаграфуе, і мы давяраем ёй, нават калі не давяраем фатографу. Мы ведаем, што фатаграфію можна падрабіць, але толькі — здзейсніўшы нешта над ёй, сказіўшы яе. Першапачаткова яна гаворыць сама за сябе, і гаворыць яна не абавязкова тое ж, што фатограф. Фатаграфія можа (павінна?) фатаграфаваць не тое, што фатаграфуе фатограф. І справа тут не ў безлічы дэталяў, якія трапляюць на плёнку, але не заўважаюцца вокам. Ёсць нейкая таямніца ў твары дзіцяці, што выпадкова застаўся ў куточку здымка, ці ў дэталях адзежы, ці ў жывёлах, шляхі якіх выпадкова перасекліся з намі, — але калі яна і ёсць, дык гэта толькі таямніцаназіральніка, яго вока, якое не проста вандруе па здымку, але здзяйсняе высілкі. Але гэта не таямніца фатаграфіі, таму што фатаграфія фатаграфуе не свет, яна фатаграфуе магчымасць дзеяння, фатаграфічнага дзеяння. Яна фатаграфуе час і месца магчымасці, не толькі ўласнай, але і любой фатаграфіі. Фатограф сказаў бы, што здымак адносіцца да пэўнага месца і часу, якія аказваюцца істотнымі ў той меры, у якой фатограф убачыў іх незалежна ад яго самога, у якой яго апаратура, устаноўленая там і тады, паказвае сфатаграфаваную праўду свету тут і цяпер, свет у яго натуральнасці. Але фатаграфія сказала б, што на здымку — свет, які можа быць зняты на плёнку, а значыць — свет, якога не можа быць, таму што яго яшчэ належыць сфатаграфаваць. Па словах Поля Вірыльё, «фотаздымак з'яўляецца ўжо не кароткім успамінам, не фатаграфічнай памяццю пра больш ці менш далёкае мінулае, але нейкім імкненнем — імкненнем... вызначыць будучае». Калі мы глядзім на здымкі і кажам: «Гэтыя людзі пазіруюць, яны ненатуральныя», ці: «Фатограф зафіксаваў людзей і рэчы ў іх звычайнасці, яго здымкі — праўда», мы думаем, што дыягназ можа быць дакладным ці памылковым, што ад таго, ці будзе ён дакладным, залежыць жыццё — жыццё, якое павінна быць захаванае. Але фатаграфія не захоўвае жыццё. Фатаграфія фатаграфуе і тым самым робіць тое, на што не здольны ніводны з нас, наколькі дасканала ні валодаў бы ён фатаграфічнай тэхнікай. Таму фатаграфія прымушае нас вучыцца жыць так, як мы яшчэ не ўмеем.

MARGINALIA

Іван Пятровіч.
З серыі
«Гульні колеру мінулай вайны...».
1990.

— Фатаграфія — гэта... Па словах філосафа, «жыццё ёсць сродак існавання бялковых цел». Фатаграфія — гэта сродак візуалізацыі гэтага жыцця.

Мая серыя ўзнікла ў 1990 годзе — калі заканчваў вучобу ў студыі пры Народным фотаклубе «Мінск». Ужо засвоены навыкі і тэхналогіі, ужо асэнсаваны першыя вынікі ад паказу цыкла «Надлом», у студыйным асяродку ўсё часцей выкарыстоўваюцца чужыя — «знойдзеныя» — негатывы як крыніца новых канцэптуальных рашэнняў. І гэта наводзіць на думку выкарыстаць сваю дзіцячую фотаздымку падчас стварэння аматарскага фільма пра вайну.

Школьнікі на канікулах гулялі ў вайну. Мне было цікава фатаграфаваць сяброў. Праз многія гады ўбачаны матэрыял калі не агаломшыў, дык моцна мяне ўразіў. Новае прачытанне старых здымкаў было цалкам іншае. Здавалася б, гульня, але, вырваная з кантэксту падзей, яна раптам загучала напружанай нотай усёпаглынальнай трывогі.











MARGINALIA

Ігар Пешахонаў.
Фота на дакументы. 9x12.
Класіка развітога савецкага фармату.
2004–2007.

— Фатаграфія...
Фотасалон дзесьці ў мансардзе шматпавярховага старога дома,
Зашклёны дах,
Жывое святло,
Камеры фарматныя, вялікія, драўляныя, з меднымі пацёртымі крэмальерамі,
аб'ектыў старэйшы за маю бабулю Вікторыю Міцкевіч, ужо амаль не матавае шкло, скрозь якое бачыш... бачу!
Кручу крэмальеры, наводжу рэзкасць на жыццё,
Спакойна, здымаю...
Цёмны пакой, дзе ты — сляпы!
Праяўляю жыццё,
Прамываю жыццё,
Замацоўваю жыццё...
Чырвоны пакой,
я творца!..
Люблю жыццё.
Старадаўні рытуал, які пераўтварае жыццё ў гісторыю, а калі пашанцуе — у мастацтва.
Файл,
Захаваць як...
Фатаграфія — гэта жыццё, гісторыя, мастацтва.

МАТЭРЫЯЛЫ ТЭМЫ НУМАРУ ПАДРЫХТАВАЛА АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Ненатуральная рэальнасць выявы

СЯРГЕЙ ЖДАНОВІЧ

ЛЮБЫ ДОБРЫ ФОТАЗДЫМАК З'ЯЎЛЯЕЦЦА КАНЦЭПТУАЛЬНЫМ

Гэтая «канцэптуальнасць» ёсць якасная прыналежнасць да інтэлектуальнага прадукту, да шэрагу «думаючай» фатаграфіі. Аднак не варта параўноўваць фатаграфію з канцэптуальным мастацтвам, у якога свая гісторыя і традыцыя, а таксама з новымі жанрамі канцэптуальнага мастацтва, такімі як Media-Art і Photo-based-Art, дзе актыўна выкарыстоўваюцца высокія тэхналогіі і ў прыватнасці — фотавыява. Канцэптуальным і медыяльным мастацтвам займаюцца мастакі, а вось фатаграфіяй можа займацца хто заўгодна. Гэта з'яўляецца спецыфікай фатаграфіі. Ёю займаюцца інжынеры і навуковыя супрацоўнікі, работнікі сродкаў масавай інфармацыі і медыцынскіх устаноў, ёю зарабляюць грошы, яе распрадаюць у рэкламе і абясцэньваюць у Інтэрнэце. Калі звярнуцца да гісторыі, то фатаграфію ў лепшых яе праявах стварылі мастакі і асэнсавалі філосафы. Яны прадставілі яе як від візуальнага мастацтва, як сродак перадачы мастацкіх ідэй. У іншым выпадку яна б растварылася ў камерцыйных праектах і аматарскіх фотаальбомах і не было б сэнсу паглыбляцца ў візуальную культуру і канцэпцыі, у роздум аб прыродзе фотавыявы. У гэтым кантэксце мяне заўсёды цікавілі некалькі пытанняў, якія тычыліся аўтара і яго творчасці ў фатаграфіі. Для чаго, як і што чалавек фатаграфуе?

MARGINALIA

Уладзімір Парфянок.
«Lucida momenta».
1995.

— Фатаграфія — гэта культура бачання. Інструмент фатографа — яго вока, камера толькі дапамагае зафіксаваць тое, што ўбачыла вока. Я перакананы, што менавіта ў момант здымкі, а не пазней, падчас наступнай апрацоўкі выявы, нараджаецца творчая фатаграфія, фатаграфія як від выяўленчага, а не прыкладнога мастацтва.



ДЛЯ ЧАГО ЧАЛАВЕК ФАТАГРАФУЕ І ДЛЯ КАГО ПРЫЗНАЧАНЫ ЯГО ФАТАГРАФІІ?

Калі фатаграфуе для сябе, то ён аматар і вынікам яго творчасці стане хатні фотаальбом. Калі фатаграфуе на заказ, то ён рамеснік і зарабляе грошы. Толькі мастак можа займацца фатаграфіяй дзеля мастацтва, і вынікам можа стаць выстава ці калектыўны праект, дзе праявяцца сэнс і каштоўнасць яго творчасці.

ЯК ЁН ГЭТА РОБІЦЬ?

Фатаграфія нарадзілася як свайго роду эксперымент і да гэтага часу вылучаецца наватарствам і пошукам новых форм выказвання. Колькі аўтараў, столькі ж меркаванняў і прынцыпаў працы з фотавыявай. Адны займаюцца фіксаваннем рэальнасці і часу, іншыя — фіксаваннем уласных ідэй сродкамі фатаграфіі. Адны захапляюцца працэсам фатаграфавання, другія больш працуюць з адзнятым матэрыялам, мантажуюць ці калажуюць выяву, заглыбляючыся ў іншыя пласты.

Фатаграфія — гэта нешта пастаянна новае ў візуальнай культуры, прынамсі, так было заўсёды і так павінна быць. Прывяду ў прыклад Родчанку і яго «няправільную» фатаграфію, якая з часам стала канонам і набыла статус «акадэмічнай». Аднак у фатаграфіі існуе шмат клішэ, стыляў падачы выявы і як вынік — плагіяту. На жаль, большасць сучасных аўтараў «топчацца» дзесьці ў сярэдзіне мінулага стагоддзя, засвойваючы досвед папярэдніх пакаленняў. Я не хачу соты раз паўтараць Карцье-Брэсона, мне гэта проста нецікава, і нецікава глядзець, як гэта спрабуюць зрабіць іншыя.

Арыгінальнасць аўтарскага бачання, пошук і эксперымент — прынцыпы актуальнай сучаснай фатаграфіі і сучаснага мастацтва ў цэлым.

ШТО ЧАЛАВЕК ФАТАГРАФУЕ?

Фатаграфія для мяне — гэта адкрыццё, гэта якраз тое, што ненатуральна для сятчаткі вока, тое, што палохае ці радуе, узбуджае сваёй ненатуральнасцю. А натуральныя віды — гэта шэрасць і банальнасць, ад якіх трэба пастаянна пазбаўляцца ў сваім асяроддзі. Я не даведаўся б пра Родчанку, калі б ён здымаў натуральныя віды. Уласнае бачанне і ненатуральная рэальнасць фатаграфій зрабілі яго аўтарам.

Фатаграфія не існуе без аўтара і без ідэй. Сэнс выявы — замацаваць рэальнасць, момант, стан, час, ідэю (што па сутнасці ўжо дастаткова канцэптуальна).



ЖЫВОЕ РЭХА ДАЎНЯЙ ДРАМЫ

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

**«Сельскі гонар» П.Масканы.
Музычны кіраўнік і дырыжор Віктар Пласкіна.
Рэжысёр-пастаноўшчык Аляксандр Нардштрэм.
Мастак-пастаноўшчык Валянціна Праўдзіна.
Нацыянальны акадэмічны тэатр оперы Рэспублікі Беларусь.**

Сцэна са спектакля.

Нацыянальная опера Беларусі не перастае здзіўляць. Ва ўмовах капітальнага рамонту будынка, стабільнай неўладкаванасці і няўтульных інтэр'ераў, татальнай нязручнасці, калі салісты і адміністрацыя працуюць у асноўным будынку, хор — на вул. Матусевіча (там ладзяцца аркестравыя рэпетыцыі), вытворчы камбінат — у Чыжоўцы, а спектаклі — у Цэнтральным Доме афіцэраў, — опера па-ранейшаму «выдае» прэм'еру за прэм'ерай. У сёлетнім сезоне — «Цэрам-цэрамок» І.Польскага, «Кававая кантата» І.С.Баха, «Жамчужыны барочнай музыкі» — і, нарэшце, «Сельскі гонар».

Опера напісана італьянцам П.Масканы для конкурсу аднаактовых твораў, аб'яўленага міланскім нотным выдавецтвам. На яго было прадстаўлена 70 сачыненняў, 1-ю ж прэмію журы прысудзіла малавядомаму тады Масканы. Пасля кампазітар напісаў шмат опер, але ніводная не паўтарыла поспеху «Сельскага гонару».

Варта нагадаць: опера створана паводле аднайменнай драмы Д.Верга, у ёй упершыню ў драматычным тэатры з'явіўся сюжэт з жыцця італьянскай вёскі. Адну з галоўных роляў, Сантуцы, з поспехам выконвала славутая Элеанора Дузэ.

«Сельскі гонар» належыць да опер, што ставяцца часта. Прычыны — надзіва прыгожая музыка, востры драматычны кафлікт, страсці, якія віруюць у любоўным чатырохкутніку. Сярод выканаўцаў — шмат знакамітых спевакоў, сярод якіх і А.Абразцова, якая спявала Сантуцу ў многіх тэатрах, у тым ліку і ў мінскай оперы. Славуты Ф.Дзефірэлі на аснове ўласнага спектакля ў «Ла Скала» паставіў фільм-оперу з А.Абразцовай і П.Дамінга ў галоўных ролях. Музыказнавец В.Дадзіёмава знайшла звесткі, што на «Сельскім гонары», пастаўленым у Мінску на пачатку XX стагоддзя, прысутнічаў сам аўтар.

Спектакль увасабляўся на нашай опернай сцэне ў 1973 г. — Я.Вашчаком і С.Штэйнам і ў 1996-м — М.Калядкам і В.Цюпай. У апошнім спявалі такія прызнаныя майстры, як Н.Кастэнка і Н.Руднева (Сантуца), С.Франкоўскі (Турыду), А.Саўчанка і Ю.Бастрыкаў (Альфіо), Т.Варапай (Лола).

І вось апошняя мінская прэм'ера... Яна выклікала вялікую цікавасць, пра што сведчыла паўнюткая зала.

«Сельскі гонар» стаўся першай прэм'ерай Віктара Пласкіны, якога тэатр спадзяецца бачыць на пасадзе галоўнага дырыжора. В.Пласкіна запрошаны з Кіева, мае вялікі вопыт і досвед працы і на Украіне, і ў іншых краінах. Эмацыйнасць новага дырыжора вельмі дакладна адпавядала высокаму градусу страсцей, якімі перапоўнена опера. Інтэрмецца на пачатку 2-й дзеі, выкананае аркестрам, выклікала авацыю залы. Падчас абмеркавання спектакля на пашыраным мастацкім савеце крытыкі аднадушна сцвярджалі, што аркестр гучаў вельмі свежа і нечакана, узняўшыся на новую прафесійную вышыню.

Інтарэс выклікала і імя пастаноўшчыка. Раней рэжысёр А.Нардштрэм паставіў у купалаўцаў «Востраў Сахалін. Частка І» паводле А.Чэхава. У мінулым сезоне працаваў і ў оперы — ажыццявіў пастаноўку «Джані Скікі». Тым разам была камедыя, цяпер — драма. Падалося, «Сельскі гонар» — большая ўдача. У «Джані Скікі» мне асабіста заміналі фрагментарнасць і мноства падрабязнасцей, калі на сцэне шмат персанажаў, але і шмат мітусні. Тут гэтага няма. Мізансцэны дакладныя і выверaныя, нічога лішняга.

Стылю рэжысуры адпавядае сцэнаграфія В.Праўдзінай, выхаванкі Б.Герлавана, — вельмі лаканічная, па сутнасці мінімалісцкая. Яна стварае вобраз разламанага, пазбаўленага гармоніі свету. Асабліва моцна сцэнаграфія ўздзейнічае ў фінале, калі фрагменты сцен царквы ператвараюцца... у надмагіллі, у цэнтры якіх гараць чырванню крыжы.

Падзеі оперы адбываюцца ў італьянскай вёсцы, у свята Вялікадня. Вялікае значэнне мае ў спектаклі хор. Справа не толькі ў тым, што маляўнічасць хору ўтварае фон і асяроддзе драмы. Разгорнутыя харавыя сцэны ствараюць святочны, прасветлены, сапраўды боскі настрой. Хор не толькі выдатна спявае, дакладна перадаючы музычны стыль кампазітара (высокі ўзровень майстэрства харыстаў неаднойчы адзначаўся ў рэцэнзіях замежных крытыкаў падчас самых прэстыжных гастроляў), але і вельмі натуральна ўключаецца ў сцэнічнае дзейства. Вяскоўцы сустракаюцца, вітаюцца, жартуюць, хрыстосуюцца. Яны прыходзяць у царкву сем'ямі, з дзецьмі (апошнія выглядаюць на сцэне вельмі дарэчы). Такім паводзінам, рухам, спевам верыш...

Тым больш нечаканай, страшнай выглядае трагедыя, якая разгортваецца ў святочны дзень. Сантуца Н.Шарубінай першым сваім з'яўленнем прыносіць на сцэну подых і прадчуванне будучай катастрофы. Яна ў такой ступені паглыблена ў свой адчай, трывогу, разгубленасць, рэўнасць, што, здаецца, не заўважае агульнага настрою. Спявачка з вялікай мастацкай сілай малюе карціну душы змучанай жанчыны, у пачуццях якой віруюць любоў і нянавісць, імкненне вярнуць былое шчасце і жаданне адпомсціць за свае слёзы і абражаны гонар. Цікавая рэжысёрская дэталь: у царкву цягам Вялікадня заходзяць усе героі спектакля, акрамя... Сантуцы. Так, яна моліцца разам з усімі падчас хрэснага ходу, але ўсё роўна ў царкву не трапляе.



Н.Шарубіна (Сантуца), С.Франкоўскі (Турыду).



ФОТА ЮРЫЯ ІВАНОВА

Сцэна са спектакля.



Н.Акініна (Лола).



У.Пятроў (Альфіо).

Турыду і Лола — своеасаблівая светлая выспачка ў акіяне страсцей спектакля. Яны захоплены ўзаемным пачуццём і ўсёпаглынальнай страсцю. Лола Н.Акінінай увасабляе рубенсаўскі тып прыгажосці, паўнагучную радасць жыцця. І становіцца зразумелым, што вабіць да яе Турыду.

Новымі фарбамі паўсталі ў спектаклі С.Франкоўскі (Турыду) і У.Пятроў (Альфіо). С.Франкоўскі, уладальнік сапраўды італьянскага бельканта, не падобны да сваіх ранейшых герояў, такіх, як рамантычны Манрыка ў «Трубадуры» ці Радамес у «Аідзе». Тыя героі пакутуюць, яны — перад выбарам. Турыду не пакутуе. Ён светлы і легкадумны, такім робіць яго каханне да Лолы. Каб і хацеў, ён ужо ніколі не вернецца да Сантуцы. І таму, што сэрцу не загадаеш. І таму, што на фоне лёгкай, шчаслівай, п'янкой Лолы Сантуца, як ні дзіўна... у нечым прайграе. Ці разлічвалі на такія высновы рэжысёр і спявачкі — не ведаю.

Логіка страсці і логіка абавязку рэдка супадаюць. На мяжы адчаю Сантуца расказвае Альфіо, мужу Лолы, што жонка даўно не захоўвае яму вернасць. Вельмі эмацыйна і выразна выглядае сцэна, у якой У.Пятроў выяўляе маральны і псіхалагічны злом свайго героя. Зусім нядаўна ён быў такі спакойны, шчаслівы, ураўнаважаны!

Другі склад выканаўцаў інакш расстаўляе акцэнты ў любоўным чатырохкутніку. Калі крохкая, невысокага росту Сантуца Н.Шарубінай часцей выглядае ахвярай, дык Сантуца А.Якушэвіч, высокая, статная і прыгожая жанчына, выглядае як гераіня. Але, на жаль, без... героя. Турыду (Я.Нялепа) пакуль не пераконвае. Ён, крыху хадульны і інфантыльны персанаж, зусім не варты такіх глыбокіх і моцных пачуццяў. І, падаецца, дзвюм жанчынам няма сэнсу вар'яцець і змагацца з-за яго. Калі Турыду С.Франкоўскага ў фінале шкада, дык персанаж Я.Нялепы спачування не выклікае.

Побач з трагедыйнай і стыльнай Сантуцай А.Якушэвіч Лола Н.Акінінай выглядае праставатай і амаль пошлай. Тады паўстае пытанне: ці слушныя перажыванні Альфіо з-за такой Лолы? У другім складзе Сантуца (А.Якушэвіч) і Альфіо (У.Громаў) — два моцныя полюсы, на якіх і трымаецца спектакль.

Кола трагедыі пашыраецца. І вось развязка спектакля: абражаны муж, Альфіо, забівае Турыду. Зразумела, што Альфіо або трапіць у турму (у фінале фільма Ф.Дзефірэлі на ўскраіну вёскі крочаць салдаты, каб арыштаваць героя), або павінен хавацца.

У фінале на сцэне застаюцца тры ўзрушаныя, глыбока няшчасныя жанчыны: Мама Лючыя, якая страціла адзінага сына (партыю вельмі ўдала спявае М.Аксёнцава, яна пераканаўча перадае хатнюю «ўтульнасць» і спагадлівасць сваёй гераіні), Лола, у якой цяпер няма ні мужа, ні каханка, і Сантуца — яна таксама адна, — з якой трагедыя і пачалася.

Фінал пастаноўкі прымушае шмат аб чым задумацца. Ці такога выніку хацела дасягнуць Сантуца? Ці думаў Турыду, што мімалётнае каханне і ягоная нявернасць прывядуць да ракавой развязкі? Ці магла і ці павінна была Сантуца дараваць? А калі б яна ўсё-такі зайшла ў царкву, ці дапамаглі б ёй свята і Бог дараваць Турыду ягоную здраду? Ці вярнуліся б да яе душэўны спакой і раўнавага? Ці мог дараваць Альфіо? У кожнага героя гісторыі свае разуменне гонару, які трэба абараняць.

Пераплеценыя лёсы... Учынак аднаго героя адгукаецца, як доўгае рэха, у лёсе другога. Каханне, страсць і абавязак, рэўнасць і помста — вечныя тэмы мастацтва. Заўжды хвалюючая гісторыя, увасобленая ў верысцкай драме.



«О музыка, табою паланёны!»

Напрыканцы сезона Нацыянальны тэатр оперы прадставіў шэраг праектаў, міма якіх наўрад ці мог прайсці зацікаўлены меламан.

У малой зале філармоніі артысты аркестра оперы паказалі праграму «О музыка, табою паланёны!», прысвечаную памяці славутага скрыпача, народнага артыста Беларусі Льва Гарэліка, які некалькі дзесяцігоддзяў жыцця аддаў самаахвярнаму служэнню тэатру і ягонаму аркестру.

Нярэдка бываючы на філарманічных канцэртах, заўважаю, як часта з праграмы ў праграму вандруюць адны і тыя ж творы, кампазітары. Яно і зразумела: шлягер, інструментальны ці оперны, — бяспройгрышны. Публіка з радасцю пазнае знаёмыя мелодыі. Але ж дасведчанаму слухачу і меламану хочацца і «незаезджаных», малавядомых твораў!

Канцэрт, прысвечаны Л.Гарэліку, — узор таго, як цікава, арыгінальна, сапраўды непаўторна можа быць складзена праграма. Уражваюць ужо адзін толькі пералік кампазітараў і назваў, велізарны часавы і стылёвы дыяпазон. Ад І.С.Баха і Г.Гендэля — да Л.Абеліёвіча і Д.Элінгтана, ад А.Хачатурана — да Ж.Бізэ, ад А.П'яцолы — да Д.Шастаковіча, ад Г.Дзініку — да П.Сарасатэ.

Слухачы былі ўзрушаны і колькасцю варыянтаў інструментальнага складу, прадстаўленых у адной вечарыне. Струнны квінтэт, брас-квінтэт, дуэты фартэпіяна са скрыпкай, трубой і кларнетам, ансамбль марымбаў... Годным завяршэннем стаўся нумар «Сербская ігра» Н.Жыўковіча ў выкананні ансамбля «Minsk percussion classic» пад кіраўніцтвам У.Судноўскага. Віртуознасць вышэйшага класа! Як адлюстраванне віртуознасці музыканта, якому прысвячалася праграма...

Дырыжыруе Л.Лях.

Яшчэ адзін важкі юбілей, які таксама годна адзначыў Тэатр оперы: да 100-годдзя з дня нараджэння вядомага канцэртмайстра Сямёна Талкачова быў паказаны «Яўгеній Анегін» з абноўленым складам выканаўцаў.

Народны артыст Беларусі С.Талкачоў — з ліку тых, хто закладваў падмурак айчыннага музычнага мастацтва. З ім, выдатным канцэртмайстрам, вельмі любіла выступаць наша оперная зорка Л.Александроўская. Калі С.Талкачоў памёр, Ларыса Пампееўна прамовіла падчас развітання: «Страціць такога канцэртмайстра — усё роўна што страціць голас...» І — больш з канцэртамі не выступала.

Вядучыя партыі ў «Анегіне» выконвалі маладыя, але дастаткова вопытныя артысты: Таццяны Ларынай — А.Масквіна, Анегіна — У.Громаў, Ленскага — Ю.Гарадзецкі, Вольгі — А.Сало. Даручэнне вядучых партый у класічных операх маладым спевакам — шлях плённы і перспектыўны, бо яны здольны надаць класічным вобразам непасрэднасць, эмацыйнае хваляванне і… успрыняць іх з гледзішча сучаснага чалавека, што лучыць класіку з сённяшнім днём.

ФОТА АЛЕГА ГАРДЫНЦА.



«Яўгеній Анегін» П.Чайкоўскага. Сцэна са спектакля.

Да ліку музыкантаў оперы, якія плённа працуюць сёння, належыць і дырыжор Леў Лях. Шыкоўным канцэртам у вялікай зале філармоніі тэатр адзначыў ягоны 70-гадовы юбілей і 40-годдзе творчай дзейнасці. Леў Палікарпавіч — старэйшы беларускі дырыжор, які стаіць за пультам з 1971 (!) года. Велізарны ягоны творчы набытак! У рэпертуары Л.Ляха — «Царская нявеста», своеасаблівая візітоўка дырыжора, а таксама «Вяселле Фігара», «Севільскі цырульнік», «Травіята», «Аіда», «Рыгалета», «Кармэн», «Князь Ігар». Ён дырыжыруе таксама больш як 20 балетнымі спектаклямі. Свой высокі прафесіяналізм засведчыў дырыжор і падчас пастаноўкі авангардысцкай оперы В.Кузняцова «Нататкі вар'ята». Невыпадкова ў юбілейным канцэрце Л.Ляха з задавальненнем удзельнічалі і прызнаныя майстры вакалу М.Маісеенка, Я.Пятроў, Т.Глаголева, А.Шведава, і іх маладзейшыя калегі Н.Акініна і А.Краснадубскі.

Складаную мастацкую задачу паставіў перад сабой саліст оперы Уладзімір Громаў, калі ў падзагалоўку свайго сольнага канцэрта «Песні вандраванняў» пазначыў: «Вакальныя цыклы XX стагоддзя». Здавалася б, артысту, які мае рамантычную знешнасць, — толькі шлягеры спяваць ды ўрыўкі з партый герояў-каханкаў! Але ж не...

Праграма прагучала ў малой зале філармоніі, а ўключаны ў яе былі творы Р.Вогана-Вільямса (разгорнуты вакальны цыкл, у якім лірычна-распеўныя фрагменты чаргаваліся з дынамічнымі, а ўсхваляванa-экспрэсіўныя з задуменна-празрыстымі, выконваўся па-англійску), Д.Смольскага, Г.Свірыдава… Асабліва моцнае ўражанне зрабілі пяць рамансаў Д.Шастаковіча на тэксты з часопіса «Кракадзіл» 1965 г. Нечаканыя сатырычныя вобразы, яркасць акцёрскіх дэталяў выклікалі вясёлы смех, нястрымны рогат і... захапленне глядзельнай залы! Міжволі падумалася, што менавіта дзеля такога спевака сучасным кампазітарам варта спецыяльна напісаць сатырычную ці хоць бы камедыйную оперу.

ФОТА ІГАРА КУЗНЯЦОВА.



Спявак У.Громаў падчас творчай вечарыны «Песні вандраванняў».

КАЛОССЕ КОЛАСАЎСКІХ ПЕСЕНЬ

НАДЗЕЯ БУНЦЭВІЧ

IX Нацыянальны фестываль беларускай песні і паэзіі «Маладзечна-2007» акцэнтаваў, вядома, постаці Янкі Купалы і Якуба Коласа: 125-годдзе з дня нараджэння — цудоўная юбілейная дата.

Вялізныя партрэты песняроў зямлі беларускай упрыгожвалі галоўную фестывальную сцэну на плошчы. Жывапісныя выявы, прывезеныя з фондаў «профільных устаноў» — музеяў Янкі Купалы і Якуба Коласа, экспанаваліся на выстаўцы ў мясцовым музеі. Зусім маленькія фота красаваліся на каляндарыках, што ўручаліся гасцям. Так што з «відэарадам» усё было ў парадку.

А як жа слова песняроўскае? Гучала і яно. Прычым у розных варыянтах — ад «аўтэнтыкі», калі над плошчай набіралі моц запісы галасоў Купалы ды Коласа, да спеваў, калі вершы спалучаліся з музыкай. Да таго ж, паэты — удзельнікі свята — чыталі свае любімыя вершы юбіляраў (што пры ўмове шчырасці магло прэтэндаваць і на своеасаблівае даследаванне сучаснай паэтычнай эстэтыкі, і на пераасэнсаванне многіх твораў класікаў). Гучалі і надзвычай удалыя «фантазіі на тэму» — у спектаклі Мінскага абласнога драматычнага тэатра «На другі дзень Сёмухі», пастаўленым паводле купалаўскай п'есы «Прымакі».

Ды ўсё ж сама ідэя фестывалю песні і паэзіі (які, праўда, усё больш набліжаецца да шырокамаштабнага фестывалю мастацтваў) мусіла засяродзіць увагу не проста на музыцы, а менавіта на песні. І хоць камерная праграма (названая радком з Уладзіміра Дубоўкі «О Беларусь, мая шыпшына!») прэтэндавала на вельмі тонкае і густоўнае паглыбленне як у сутнасць купалаўскай шляхетнасці, звернутай да гістарычных рэалій, так і ў разнастайнасць музычнай культуры XX стагоддзя, усё ж галоўнай фестывальнай падзеяй нават па раскладзе свята павінны былі стаць дзве канцэртныя праграмы — «...Мне засталася спадчына» і «Мой родны кут, як ты мне мілы», змацаваныя ў адно магутнае выступленне Нацыянальнага канцэртнага аркестра на чале з Міхаілам Фінбергам, які традыцыйна ажыццяўляў мастацкае кіраўніцтва фестывалем.

Канцэрт адкрыцця фестывалю навёў шмат на якія думкі. І пра адэкватнасць песень некаторым вершам, і пра мастацкія знаходкі кампазітараў. Як ні дзіўна, але тэматычная скіраванасць праграмы вылучыла сярод пярэстага суквецця кампазітарскіх імёнаў усяго толькі тры: Ігара Лучанка, чыя «Спадчына» даўно стала прызнанай класікай; Ігара Паліводы, чый колішні цыкл «Беларушчына» паводле Янкі Купалы — зноў-такі ўвасабленне песеннай класікі, хіба што, можа, не такой «раскручанай»; Эдуарда Зарыцкага — аўтара новага коласаўскага цыкла і купалаўскай песні «Князь».

Прасочвалася заканамернасць: калі лучанкоўскія шэдэўры ўзніклі ў сяброўстве з У.Мулявіным і «Песнярамі», дык цыклы І.Паліводы (акрамя купалаўскага, у яго ёсць таксама багдановічаўскі і куляшоўскі) і Э.Зарыцкага (акрамя коласаўскага, згадаем караткевічаўскі) — у супрацоўніцтве з маэстра М.Фінбергам і яго аркестрам, якія выступілі не толькі выканаўцамі твораў, але і іх заказчыкамі.

Пры такім «цыклічным» паказе песень І.Паліводы і Э.Зарыцкага відавочнымі становіліся як агульная тэндэнцыя да сінтэзу песні з іншымі жанрамі, так і аўтарская індывідуальнасць кожнага: схільнасць да спалучэння песні з камернай музыкай у І.Паліводы — і з побытавымі жанрамі XVIII–XIX стст. у Э.Зарыцкага: фанфарамі, мазуркай, паланезам, вальсам. Коласаўскія вершы ў яго цыкле быццам узраслі, расцвілі, закаласавалі. Бо кожны — не адно зярнятка свежых ідэй, а суцэльны іх колас. І ў такім «калоссі» песень-вершаў нашых народных паэтаў-класікаў — сутнасць фестывалю.



Падчас фестывалю.

ФОТА ЮРЫЯ ІВАНОВА.

ВЕРА Ў ГАРМОНІЮ І ЧАЛАВЕКА

ЯЎГЕН ШУНЕЙКА

Выстава Аляксандра Батвінёнка, якая адбылася ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі «Палац мастацтва», прадэманстравала, што скульптару ёсць чым падзяліцца з гледачом: гэта адкрыцці, зробленыя цягам штодзённага яго судакранання з навакольным светам і ў працэсе асэнсавання ім нацыянальнай культуры і гісторыі.

Так і карціць па завядзёнцы адзначыць, што «малады скульптар» Аляксандр Батвінёнак, як і ў далекаватыя ўжо 1980-я гады, зноў упэўнена заявіў пра сябе сваімі выразнымі вобразнымі і адмыслова ўвасобленымі ў розных скульптурных матэрыялах тэмамі і ідэямі. За дваццацігоддзе паслядоўнай творчай дзейнасці аўтар этапнай скульптурнай кампазіцыі «Памяці беларускіх пісьменнікаў-франтавікоў» так сцвердзіўся ў сваім майстэрстве, што, здаецца, надышоў ужо час казаць пра А.Батвінёнка як пра аднаго з лідэраў беларускай скульптуры. Ад таго перыяду ён захаваў неабыякавасць да значных грамадскіх праблем, імкненне да выяўлення вобраза чалавека патрыятычнага, ахвярнага, ідэалізаванага. Наўрад ці і іншыя нашы вядучыя майстры разца збіраюцца адмаўляцца ад гэтага досведу на карысць «чыста фармальных», «безаблічных» рашэнняў.

Архангел Міхаіл. Бронза, мармур. 2001.

Магчыма, французы пасля А.Бурдэля і А.Майоля могуць сабе дазволіць і не развіваць сучасную скульптуру, усталёўваць бронзавыя манументы ў атачэнні дызайнерскіх пластыкавых артэфактаў. Мабыць, немцам больш даспадобы агаленыя канструкцыі з іржавага металу, якія сімвалізуюць час вызвалення ад псеўдакласічных «звышчалавекаў».

А для нас як ніколі актуальнай становіцца скульптура, якая ўмацоўвае веру ў гарманічна развітога чалавека, увасабляе лепшыя нашы нацыянальныя якасці. Скульптура можа данесці да нас і вобразы тых герояў, якія сталі гонарам не толькі зямлі беларускай, але і ўсяго цывілізаванага свету. Тут без акадэмічнай школы не абысціся. Яе метады формаўтварэння больш універсальныя ў параўнанні з эпатажнымі заходнімі ўзорамі далёкай ад класічнай гармоніі пластыкі, якая выдатна ўвасабляе наватарскі эстэтычны пералом 1910–1970-х гг., але ні ў якім разе не сімвалізуе сучасны глабальны перыяд культурнага адраджэння шматлікіх еўрапейскіх і нееўрапейскіх краін, народаў і цэлых рэгіёнаў.

У гэтым сэнсе А.Батвінёнак дае сваімі станковымі выставачнымі працамі прыклад вельмі стараннага і надзейнага традыцыяналізму. Яго праект помніка Ф.Дастаеўскаму падаецца вельмі трапным і актуальным менавіта па псіхалагічнай сканцэнтраванасці. Гэты асаблівы стан задуменнасці, духоўнай злучанасці з лёсам роднай нацыі і ўсяго чалавецтва ўласцівы і сучаснай беларускай творчай інтэлігенцыі. Дасведчанаму скульптару-партрэтысту наш час дорыць выдатную тэму — стварыць вобразную галерэю сучасных літаратараў, навукоўцаў, кампазітараў, філосафаў, гісторыкаў, дзеячаў тэатра і кіно. Не абавязкова чакаць сто і больш гадоў, каб звярнуцца потым на падставе фота- і відэаматэрыялаў, напрыклад, да ўвасаблення постацей або партрэтаў Я.Брыля, Я.Глебава, В.Шматава, С.Станюты, іншых дзеячаў беларускай культуры і навукі.

Скульптар з асаблівай пластычнай пяшчотай звяртаецца да персаніфікацыі беларускай жаноцкасці. Яго сучасныя «Евы з яблыкамі», адна з якіх адліта ў бронзе, а другая выразана з дрэва, сваёй мяккасцю, пластычнасцю падпарадкоўваюць гэтыя матэрыялы, нівелююць іх характар. Але галоўная ідэя гэтых дзвюх скульптур — не ў ідэальна выкананым «паўторы» тэмы. Безумоўна, вельмі важна, што аўтар не стамляецца ўслаўляць класічнае хараство і духоўную чысціню нашых суайчынніц, пра якія так мала сказана ў сучаснай паэзіі, а яшчэ менш — у жывапісе, графіцы і скульптуры.



Венера. Мармур, жэмчуг. 2004.

У мармуры мастак пры стварэнні алегарычных жаночых постацей дасягае асаблівага вобразнага кантрасту ў судакрананні мякка апрацаваных і «не кранутых» разцом фрагментаў. Позы фігур напружаныя, у іх не прачытваецца геданістычная салонная «млявасць». Яны пранікнёна і шчыра сімвалізуюць пэўную пераходную фазу, апошняе намаганне ў вобразным супрацьстаянні новага і старога, дасканалага і брутальнага. Зграбна-элегічная пластыка, здаецца, ужо вызваляецца з каменных «абдымкаў» неапрацаванай мармуровай масы, але нешта яшчэ трымае, скоўвае яе, не дазваляе свабодна рухацца.



Іо. Бронза, мармур. 2007.

Гераінямі нашага часу ўспрымаюцца скульптурныя статуэткі балерын, годныя і непахісныя па сваёй бронзава-грацыёзнай сутнасці. Аўтар знайшоў выразную тэму, якую можа нястомна працягваць. Дакладней, ён здолеў уваскрасіць дасканалую «балетную» тэматыку, якая ледзь бліснула напачатку 1970-х гг. у маладзёжнай беларускай скульптуры і раптоўна знікла без аніякіх істотных прычын. Цягам усяго гэтага часу класічная танцавальная беларуская школа не пераставала развівацца і дасягнула небывалых вяршынь. А.Батвінёнак далучыўся да яе высокай пластычнай ноты, распачатай у еўрапейскай наватарскай скульптуры Э.Дэга, і значна вырас як майстар стылістычных абагульненняў, кантрастных супастаўленняў і шматзначных асацыяцый. Яму варта і надалей пашыраць свае повязі з навацыямі беларускага сцэнічнага жыцця, якое можа падказаць не адну цікавую псіхалагічную, пластычную ідэю, адпаведную імклівым зменам, памкненням нашага часу.



Язычніцкі танец. Дрэва, саломка. 2007.



Беларускія майстры XVII ст. Дрэва, пазалота. 1991.

Скульптар шмат і плённа працуе з дрэвам. Магчыма, яго «сямейныя» партрэты маюць характар акадэмічных «штудзій», імкнуцца «перадаць падабенства». Але, тым не менш, сама структура дрэва спрые жывому, светламу, натуральнаму ўвасабленню той ці іншай тэмы. Найбольш выразныя кампазіцыі ў гэтым традыцыйным для хрысціянскіх храмаў і свецкіх асяродкаў духоўна-эстэтычнага выхавання матэрыяле прысвечаны Багародзіцы і Архангелам. Мастак стварае вобразы, якія значна мадэрнізуюць сакральную беларускую поліканфесійную скульптуру. Арыгінальным дадаткам да іх каларыстычна-пластычнай трактоўкі, апроч мяккай таніроўкі і паліхроміі, з'яўляецца аплікацыя з тонкіх «праменьчыкаў» саломкі. Гэты метад падкрэслівання скульптурнай пластыкі залацістымі пасачкамі не мае аналагаў. Першаўзорам для скульптара сталі іканапісныя творы позневізантыйскага стылю з кантрастнымі водбліскамі на аблічча і адзенні святых. І гэта даказвае, што нацыянальныя традыцыі могуць адыгрываць у развіцці сучаснай скульптуры, арыентаванай на духоўныя каштоўнасці, самую наватарскую ролю.

Можна чакаць ад скульптара ў далейшым кампазіцый, прысвечаных майстрам-разьбярам, керамістам і іншым творцам непаўторных дэкаратыўных шэдэўраў. У сваіх новых творах ён вырашае фальклорныя, міфалагічныя тэмы, балазе нядаўна ўбачылі свет навукова-папулярны даведнік «Беларуская міфалогія» і ёмістая двухтомная «Энцыклапедыя беларускага фальклору» — невычэрпныя крыніцы яшчэ нераспрацаваных тэм і сюжэтаў.



Дастаеўскі. Бронза, граніт. 2006.

А.Батвінёнак як скульптар перажывае унікальны для сталага ўзросту «маладзёжны» стан творчай натхнёнасці і захопленасці прыгожым, духоўна-ўзвышаным. Такія ўзорныя арыенціры — не міраж у пустэчы нігілістычнай безідэйнасці, а трывалая і надзейная перспектыва для шматграннага творчага развіцця. А калі ўлічыць, што «першы маладзёжны» перыяд творчасці пяцідзесяцігадовага мастака — гэта толькі набыццё патрэбнага досведу, то наступны, сталы перыяд дазваляе больш хутка, больш упэўнена дасягаць высокіх мэтаў. Мабыць, трапяткія і разам з тым магутныя крылы херувімаў, якія так выразна матэрыялізуе скульптар у дрэве, не могуць не акрыляць і яго самога ў смелым руху да новых вобразных адкрыццяў, неадлучных ад зямлі і неба Беларусі, яе яшчэ не ўслаўленай належным чынам гісторыі, сучаснасці і будучыні.



НАТАЛЛІ ШАРАНГОВІЧ

Летні артпрыпар

Складана вызначыць, якая падзея ў мастацкім жыцці горада і рэспублікі стала галоўнай для сёлетняга лета. Магчыма, выстава «Палоннікі красы» са збораў Дзяржаўнай Траццякоўскай галерэі, якая прадоўжыцца да 15 верасня. Зрэшты, калі быць больш дакладнай, у згаданай экспазіцыі прадстаўлены таксама карціны са збору Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі. І гэта невыпадкова, бо наш музей уваходзіць у пяцёрку музеяў з лепшымі калекцыямі работ рускай класікі — разам з Траццякоўскай галерэяй, Рускім музеем, Музеем выяўленчага мастацтва імя Пушкіна, кіеўскім Музеем рускага мастацтва. У планах яшчэ адзін цікавы праект: паказаць беларускія, расійскія і ўкраінскія абразы, якія ўяўляюць і мастацкую, і гістарычную каштоўнасць.



В.Паўлавец. Зімовы краявід. Папера, акварэль. 2006.

Падчас экспанавання выставы дырэктар Нацыянальнага мастацкага музея Уладзімір Пракапцоў стаў ганаровым замежным сябрам Расійскай акадэміі мастацтваў. Урачыстая цырымонія пасвячэння ў акадэмікі адбылася ў Зале царкоўных сабораў Храма Хрыста Збаўцы ў дні святкавання 250-годдзя з дня заснавання акадэміі. Акадэмічныя мантыі і ганаровыя рэгаліі былі ўручаны таксама прадстаўнікам Японіі, Францыі, Харватыі, расійскім рэжысёрам М.Міхалкову і Ю.Любімаву. Акрамя У.Пракапцова, сёння ў Беларусі акадэмікамі Расійскай акадэміі мастацтваў з'яўляюцца народны мастак СССР і Беларусі М.Савіцкі і народны мастак Беларусі Г.Паплаўскі. Ганаровае адзначэнне У.Пракапцова невыпадковае: расійска-беларускае супрацоўніцтва ў галіне выяўленчага мастацтва сапраўды значна актывізавалася пасля таго, як ён узначаліў Нацыянальны мастацкі музей. Цягам апошніх гадоў там адбыліся выставы многіх расійскіх мастакоў — Я.Сідарава, В.Несцярэнкі, А.Шылава, З.Цэрэтэлі, а ў будучым годзе плануецца выстава І.Глазунова.

У.Рынкевіч. Ноч ваўкоў. Папера, акварэль. 2007.

А тым часам у Добрушы (Гомельская вобласць) адрэстаўраваны гістарычны будынак колішняй школы, пабудаванай сто гадоў таму князем Паскевічам для дзяцей рабочых папяровай фабрыкі, быў аддадзены пад раённы краязнаўчы музей. У выставачных залах размясцілася пастаянная экспазіцыя, а таксама адкрыта персанальная выстава ўраджэнца гэтага раёна У.Пракапцова «Мая Беларусь». Сярод дваццаці палотнаў, прадстаўленых на ёй, ёсць і тыя, што прысвечаны Добрушскаму краю.

Цікавасць выклікала міжнародная выстава «Акварэльная сябрына», арганізаваная ў Полацкай мастацкай галерэі творчай суполкай «Віцебская акварэль» у рамках міжнароднага навукова-творчага сімпозіума «Сучасная акварэль у прасторы традыцый і эксперыментаў». З усіх аналагічных выстаў, што і раней ладзіліся ў Полацку, гэтая была самай маштабнай. У ёй былі прадстаўлены 150 работ акварэлістаў з Беларусі, Украіны, Расіі, Латвіі, Літвы. На адкрыцці прысутнічалі вядомыя мастацтвазнаўцы з Беларусі і Расіі.

Сярод удзельнікаў — шмат вядомых мастакоў. Свае складаныя асацыятыўныя пластычныя пабудовы прадставіў У.Рынкевіч, вытанчаныя, паэтычныя, паветраныя пейзажы — В.Паўлавец. Нечакана было сустрэць на выставе работы Р.Вашкевіча, які даказаў, што «гуляць» у постмадэрнізм можна і ў акварэлі. Заўважнымі акцэнтамі загучалі ў экспазіцыі творы М.Арасланава, З.Літвінавай, М.Бушчыка, Г.Паплаўскага. Безумоўна, шмат было віцябчан. Напрыклад, Г.Шутаў зноў паказаў мазаічна-плямістыя нацюрморты, якія ўжо сталіся ледзь не візітоўкай беларускай акварэльнай школы. Увогуле, і гэта вынікае з выставы, акварэль яшчэ раз пацвердзіла сваё аўтарытэтнае месца ў сучаснай жывапіснай школе. Выстава шчодра прадэманстравала жанравую разнастайнасць: партрэты і пейзажы, нацюрморты і натурныя эскізы, абстрактныя кампазіцыі і архітэктурныя фантазіі. Ёсць мастакі, якія працуюць у «класічнай» акварэлі, ёсць тыя, хто набліжае акварэльны твор да алейнага жывапісу, аксамітнай пастэлі, хто піша акрылавымі фарбамі або робіць «дзіцячыя» шматковыя калажы.

Яшчэ адной, безумоўна, важкай падзеяй кожнага лета робіцца абарона дыпломных работ. Самая вялікая ўвага па традыцыі надаецца абаронам у Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. На экспазіцыі, якую ў гэты час стварае ў Музеі БДАМ кожная з кафедр, уніклівы даследчык можа знайсці актуальны зрэз сённяшняга маладзёжнага мастацтва. Тут вызначаюцца тэмы, якія хвалююць маладых, матэрыялы, якімі яны валодаюць найлепш, пластыка, якую яны лічаць адпаведнай сваім задумам. Што да агульнага ўзроўню выпускнікоў акадэміі, дык год на год не прыходзіцца: адбываюцца і ўздымы, і падзенні (быў час, калі відавочна панавала фармалізацыя кампазіцыйных сродкаў). Безумоўна, сучаснаму студэнту цяжка прытрымлівацца рамак акадэмічнай адукацыі пры наяўнасці спакуслівых навамодных накірункаў, дый сама моладзь стала больш рухомай, на яе ўплываюць шырокае інфармацыйнае поле, тэндэнцыі замежнага мастацтва. Сёлетняя абарона дыпломных праектаў у цэлым парадавала — асабліва ў графікаў, скульптараў, мастакоў манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Сярод апошніх вызначыўся Г.Отчык, які зрабіў выдатную мазаіку на адным з будынкаў мінскага прадпрыемства «Керамін». У работах дыпломнікаў кафедры жывапісу, на жаль, як і раней, не надта выяўляецца індывідуальнасць мыслення студэнта. Аднак і тут ёсць станоўчыя зрухі: сёлетнія дыпломнікі паспрабавалі свае сілы ў шматфігурных кампазіцыях, вырашэнні складаных сюжэтных ліній, адлюстраванні жыццёвых калізій.



Д.Казлоў. Дыпломная работа «Мае сучасніцы». Гіпс. 2007.

АБЛІЧЧА ІМГНЕННЯ

КАЦЯРЫНА КЕНІГСБЕРГ

У рамках абвешчанага ў Беларусі Года нямецкай культуры Пасольства ФРГ і Інстытут імя Гётэ ў Мінску правялі конкурс фатаграфіі і графікі «Імгненні нямецкай культуры-2007». Да ўдзелу былі запрошаны студэнты і выпускнікі нашых вышэйшых і сярэдніх навучальных устаноў. Прапанова выклікала вялікую цікавасць. Сведчанне гэтаму — прадстаўленыя 428 фатаграфічных работ 53 аўтараў і 113 графічных лістоў 31 аўтара.



А.Прасолаў. Берлін. Лічбавае фота. 2005–2006.

Конкурс меў на мэце зацікавіць беларускую моладзь рэаліямі сённяшняй Германіі, яе літаратурай і мастацтвам, таму прадстаўленыя творы мусілі мець выразныя кропкі сутыкнення з культурай суседняй дзяржавы. На жаль, многія з удзельнікаў падышлі да справы без асаблівай фантазіі: фатаграфіі адлюстроўвалі краявіды, архітэктуру нямецкіх гарадоў або, як выключэнне, нямецкія аўтамабілі на фоне беларускай прыроды. Мастакі-графікі ў асноўным засяродзіліся на ілюстрацыях да твораў нямецкай літаратуры. Толькі невялікая частка работ адпавядала патрабаванням: у іх аснове былі разважанне, канцэптуальная пасылка, асэнсаванне досведу нямецкай мастацкай культуры. Менавіта іх аўтары былі ўзнагароджаны прэміямі трох ступеняў у намінацыях «Фатаграфія» і «Графіка». А Гран-пры журы так нікому і не прысудзіла.

У фотаздымках, якія сталі пераможцамі, не было простай фіксацыі бягучых момантаў або падзей жыцця. Іх вылучала не рэпартажнасць, а імкненне знайсці сутнасную дэталь, злавіць тое адзінае імгненне, праз якое можна раскрыць тэму фотаздымка. Мова фатаграфіі здаецца універсальнай і нескладанай па форме, але яна — непазбежна аўтарская. Камера фіксуе менавіта погляд (светаўспрыманне) фатографа. Удумлівы мастак заўжды здольны выявіць аблічча імгнення.

Менавіта такое бачанне рэчаіснасці стала адметнай рысай твораў пераможцы конкурсу ў намінацыі «Фатаграфія» Аляксея Прасолава. Здымкі, зробленыя ў Берліне і Бад-Годэсбергу, адлюстроўваюць асаблівасці архітэктурных рашэнняў і малых пластычных форм сучаснай Германіі. Здавалася б, гэта проста зафіксаваныя ўспаміны аб падарожжы, але агульны візуальны шэраг работ з нечаканымі ракурсамі агляду, вылучэннем пэўных характэрных дэталей імгненна прыцягвае ўвагу гледача. Успрыманне рэальнасці залежыць ад «фатаграфічнасці» погляду аўтара, які стварае своеасаблівую штучную рэальнасць, шматразова адфільтраваную аб'ектывам камеры.



В.Ягоўдзік. Шварцвальд. Лінарыт. 2007.

Тэмы іншых намінантаў конкурсу былі самыя разнастайныя. Хтосьці шукаў раўнавагу паміж старымі традыцыямі і навацыямі ў Германіі, хтосьці прымушаў таямнічыя расплывістыя фігуры, падобныя на казачных герояў братоў Грым, танчыць на фоне лесу. Журы таксама адзначыла творы К.Сумаравай і А.Губарава. Таленавітая выпускніца Акадэміі мастацтваў Кацярына Сумарава, пасля жывапісу і графікі, паспяхова асвойвае лічбавае фота. Яе «Ода да радасці» — арыгінальная калажная інтэрпрэтацыя сцяга і гімна Еўрасаюза. Фота Аляксея Губарава «Фрэдзі Кругер любіць Карлсберг» адлюстроўвае прыхільнасці сучаснай маладзёжнай культуры.

У параўнанні з фатографамі, задача графікаў была больш складанай. Вобраз Германіі яны мусілі вырашаць праз знакавасць, знайсці адпаведную задуме пластыку і тэхніку выканання і ўрэшце прадставіць арыгінальны погляд на рэчаіснасць. Менавіта маладыя графікі выкарыстоўваюць усю разнастайнасць графічнай мовы і пластыкі, балансуюць на мяжы прадметнасці і фарматворчасці, усё больш ускладняючы канструкцыйную і сюжэтную выразнасць сваіх твораў. Усе намінанты конкурсу бліскуча валодаюць графічным майстэрствам. Першае месца ў намінацыі «Графіка» заняла Вера Ягоўдзік, студэнтка другога курса кафедры графікі БДАМ, за серыю лінарытаў «Лясы Шварцвальда» па матывах твораў В.Гаўфа. Пры гэтым яе работы сталі прыкладам вельмі прафесійнага вырашэння тэмы. «Шварцвальд» перакладаецца з нямецкай мовы як «чорны лес». У лістах пераможцы сапраўды створаны вобраз чорнага загадкавага лесу, які заваротвае гледача сваімі глыбокімі і цяністымі чашчобамі. Вытанчаныя сілуэты, спалучэнне дакладных штрыхоў і ліній, прафесійна выбудаваная кампазіцыя падкрэсліваюць своеасаблівасць работ. Маладыя графікі, якія занялі прызавыя месцы, парадавалі тонкім пачуццём кампазіцыі і каларыту, сучасным вобразным мысленнем, нетрадыцыйнасцю адлюстравання сюжэтаў кніг нямецкіх аўтараў, свабоднымі імправізацыямі на матывы архітэктуры, філасофіі Германіі.



А.Смага. Фаўст. Папера, акварэль, туш, пяро. 2007.

ПАМІЖ СУБ'ЕКТАМ І ЦЕЛАМ

НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ

Новы мастацка-выставачны праект «Чалавек і кола» быў прадстаўлены гледачам у галерэйна-выставачным комплексе Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі. Адвечны непераможны рух наперад мастакі ўвасобілі рознымі пластычнымі сродкамі. Жывапіс, які склаў аснову экспазіцыі, вылучаўся грунтоўнасцю выпрацоўкі тэмы, метафарычна-алегарычнымі асацыяцыямі, выразнымі знакавымі кодамі. Перад адкрыццём выставы адбыўся перформанс «Імага», які задумалі і здзейснілі маладыя мастакі Канстанцін Мужаў, Алег Касцючэнка і Сяргей Варкін.

Перформанс ужо даўно перастаў быць нейкай дзівоснай рэдкасцю ў час правядзення мастацкіх акцый у Мінску. Гэтаму паспрыялі і штогадовыя міжнародныя фестывалі перформансаў «Навінкі», якія «легалізаваліся» ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Перформансы самага нечаканага зместу і ўвасаблення, з рознай колькасцю ўдзельнікаў, працягласцю ў часе паспяхова суправаджаюць многія маладзёжныя і канцэптуальныя праекты. Але варта сказаць, што ўдзельнікі гэтых амаль тэатралізаваных відовішчаў звычайна імкнуцца абысціся як мага меншымі матэрыяльнымі затратамі, скарыстоўваючы танныя матэрыялы. Гэты накірунак сучаснага мастацтва аплачваецца рэдка, у нашай краіне ён трымаецца на энтузіязме моладзі, якая імкнецца такім чынам выявіць уласнае асэнсаванне рэчаіснасці, увасобіць свае жыццёвыя прыярытэты праз формы актуальнага мастацтва.

Перформанс, які адбыўся ў падтрымку адкрыцця выставы «Чалавек і кола», аказаўся важкім ва ўсіх сэнсах. На фоне бібліятэкі тры рознакаляровыя постаці — белая, жоўтая і чырвоная — кацілі велізарнае трохметровае кола. Гэтую канструкцыю з металічнай трубы давялося спецыяльна заказваць на адным з мінскіх заводаў. Нялёгкай справай стала для ўдзельнікаў і непасрэдна само дзеянне: белы чалавек ішоў унутры кола, а жоўты з чырвоным кацілі канструкцыю. У дзённай гарачыні фарба на целах плавілася, а вага кола рабілася невыноснай.



Перформанс «Імага».

Затое эфект прыдуманага кіраўніком групы К.Мужавым дзейства быў навідавоку: людзі спыняліся, уважліва сачылі за маўклівым рухам дзіўных постацей, нехта пасміхаўся, нехта фатаграфаваў, жанчыны сталага ўзросту імкнуліся высветліць, што ж усё гэта значыць…

Ідэя гэтага перформансу — імкненне асобы да ведаў, а кола — сімвал інтэлектуальнага развіцця. Белая фігура ў коле (С.Варкін) — гэта чалавек, які набывае веды, па сутнасці, нараджаецца. Жоўтая (А.Касцючэнка) і чырвоная (К.Мужаў) сімвалізуюць сэрца і розум, якія і падштурхоўваюць асобу да развіцця. У гэтым дзеянні ролю адыгрываюць усе навакольныя аб'екты, якія надзелены рознымі якасцямі: гукам, колерам, дынамікай, статыкай. Сукупнасць усіх гэтых элементаў праекта і выяўляе сэнс дзеі. У самой канструкцыйнай форме кола ўвасабляецца рух. Калі кола спыняецца, спыняецца і развіццё, бо статыка — гэта антыпод імкнення да ўдасканалення.

Праўда, назва дзейства — «Імага» — большасці гледачоў нічога не гаварыла. Між тым разуменне перформансу павінна пачынацца менавіта з гэтага слова. У вузкім сэнсе «імага» — гэта апошняя стадыя развіцця насякомага, вобразна кажучы, — матылёк, які толькі-толькі выйшаў з кокана. Шырэй — гэта «новая якасць», пераход у іншы стан.

Увогуле ж, праект не расчараваў — дыхтоўны, зрэжысіраваны і добра падрыхтаваны. Прычым маладыя мастакі не паблыталі перформанс з хэпенінгам або акцыяй, што часам назіраецца на мінскіх пляцоўках. Калі акцыя — гэта дзеянне, накіраванае на дасягненне нейкай мэты, хэпенінг — дзеянне імправізацыйнае і наўмысна бязмэтавае, дык перформанс — менавіта прадстаўленне. Таму ён павінен быць зразумелы і лаканічны, не насычаны другаснымі дэталямі і не нагружаны скрытымі сэнсамі і няяўнымі падтэкстамі. Перформанс бліжэй да тэатральнага прадстаўлення, чым да ўласна акцыянізму. У адрозненне ад хэпенінгу, які разлічаны на актыўны глядацкі саўдзел, у перформансе цалкам дамінуюць мастак і спецыяльна падрыхтаваныя і запрошаныя ім памочнікі.



А.Касцючэнка, М.Барадзіч. Світанак (фрагмент). Мазаіка. 2006.

Сёння маладыя прафесійна адукаваныя мастакі невыпадкова звяртаюцца да перфарматыўных і акцыянісцкіх «выказванняў». Іх мова вельмі натуральная для сённяшняга мастацтва, якое адлюстроўвае супрацьлегласці і ўсе складаныя сацыякультурныя працэсы грамадства. У той жа час у эпоху глабалізацыі сам факт «паслання» ў форме перфарматыўнага дзеяння апелюе да «міфалагічнай свядомасці», да нейкага іншага рэгістра, які прысутнічае ў сучасным чалавеку ў «схаваным» выглядзе. Перфарматыўнае маўленне нагадвае нам цьмяныя знакі, напоўненыя трывогай і неспакоем, сляды, раскіданыя ў часе і прасторы. А мастак, які творыць перформанс, аднаўляе сувязі паміж уніфікаваным універсумам і чалавекам, безабаронным перад наступам цывілізацыі. Перфарматыўнае выказванне дазваляе пераадолець культурныя матрыцы (плоскасць карціны, паверхню скульптуры) і пазбегнуць залежнасці ад мовы гэтых матрыц, дабіцца цэласнасці і аўтэнтычнасці жэста, яго інтэгральнасці.

З трох удзельнікаў перформансу «Імага» найбольш вядомы Канстанцін Мужаў. Малады скульптар скончыў год таму Акадэмію мастацтваў, перформансамі стаў захапляцца яшчэ падчас вучобы. Студэнтам трэцяга курса атрымаў першае месца ў намінацыі «Авангарднае мастацтва» на рэспубліканскай маладзёжнай выставе «Новыя імёны». Сабе ў кампанію К.Мужаў выбраў двух студэнтаў акадэміі — будучых манументалістаў А.Касцючэнку і С.Варкіна. Для іх гэты перформанс — толькі ўваходжанне «ў прафесію». Для К.Мужава «Імага» — чарговы і далёка не апошні праект з тых, якія ён паказвае не толькі ў Беларусі, але і за яе межамі. Вядомы ён і сваімі канцэптуальнымі скульптурнымі аб'ектамі, для стварэння якіх выкарыстоўвае традыцыйныя сродкі выразнасці — колер і форму. Але іх узаемадзеянне набывае ў творах К.Мужава радыкальны характар. Малады мастак маніпулюе цытатамі, стылістычнымі прыёмамі, выяўляе ўнутраны сэнс работы, яе ідэю, а не засяроджваецца на візуальнай пазнавальнасці рэчы. Магчыма, такі адыход ад звыклых канструкцый і адносін падштурхоўвае творцу да пошуку нязвыклай для многіх мовы перформансу як выяўлення ўласных «унутрыстылістычных трансфармацый». Пластычныя прыярытэты А.Касцючэнкі і С.Варкіна яшчэ недастаткова вызначаны, але па іх вучэбных і самастойных працах можна меркаваць, што ідзе актыўнае засваенне майстэрства і пошук уласнай вобразнай мовы.

К.Мужаў. Змяненне лога. Дрэва, акрыл. 2005.

Працэс легалізацыі перформансу, атрымання ім афіцыйнага статуса віду мастацтва ў Беларусі (як і ў Расіі, дарэчы) вельмі замаруджаны. Няма буйных даследаванняў, імкнення ўспрымаць гэтую з'яву як працэсуальнае мастацтва. Тым не менш перформанс развіваецца. І не толькі пераймае заходнія формы, але шукае ўласныя прынцыпы формабудовы. Ён перастае быць маргінальным або кур'ёзным, пачынае вырашаць грунтоўныя праблемы. Дапамагае будаваць новыя адносіны з гледачом, пашыраць межы мастацтваў, дыстанцыявацца ад перагружаных рэфлексіямі сучасных мастацкіх твораў. З'яўляюцца магчымасці інтэрпрэтацыйнай творчасці, што не мае адзіных форм выяўлення і не ўпісваецца ў рамкі звыклых прыёмаў, праграмнасці формы і матэрыялу, галоўныя асаблівасці якой — разнастайнасць, правакаванне гледача, умоўная гульня дзёрзкага ў сваіх памкненнях аўтара.



С.Варкін. Маска. Гіпс. 2006.

Сучаснае выяўленчае мастацтва распрацоўвае поле суб'ектыўнасці, сферу чалавечых адносін больш дакладна, чым сферу аб'ектаў. А сённяшні мастак не столькі адлюстроўвае форму, колькі арганізуе камунікацыі, стварае не падобны, а пазітыўны жэст.



Калі прыйдзе Гадо...

Менавіта «У чаканні Гадо» С.Бэкета, інтэрпрэтаваная Львоўскім тэатрам імя Леся Курбаса, стварыла сёлета адно з найбольш эмацыйных уражанняў. Строга кажучы, гэты спектакль, які атрымаў Гран-пры на II Міжнародным маладзёжным тэатральным форуме ў Магілёве, да адыходзячага беларускага тэатральнага сезона адносіцца толькі ўскосна. Бо ўзрос на чужых дзялянках. І ўсё ж... Зусім не новыя, ды адхіленыя нашымі рэжысёрамі тэатральныя формы, здатныя нагадаць, што такое «жывы тэатр» на ўзроўні паняцця. На ўзроўні філасофскага дотыку да чалавечых праблем, выяўленага ў палётным і нязмушаным стылі з магчымай свабодай сцэнічнага існавання. Справа нават не ў мастацкіх выніках і моцных узрушэннях. Спектакляў, дзе ўсіх працуючых акцёраў можна палюбіць, у нас не паказвалі даўно. Калі ж адхінуцца ад чуллівых эмоцый на глебе простай эстэтычнай удзячнасці, дык вынікі атрымаюцца не вельмі. Гамбургскі рахунак у беларускіх рэжысёраў адсутнічае ў прынцыпе. Слова «нармальна» выдатна дастасоўваецца да большасці спектакляў. Ды толькі норма для высокага паняцця мастацтва — нонсэнс. Менавіта існуючую тэатральную норму прапануе большасць новых беларускіх пастановак. Норму, дзе галоўным становяцца яркая сцэнаграфічная карцінка, раскошныя касцюмы, напаўаголеныя «танцуючыя амазонкі». Дзе вонкавая кідкасць засланяе сэнс. Амбіцыі рыфмуюцца з амуніцыямі. Прафесійныя выбухі не маюцца на ўвазе...



«Аскар і Ружовая дама» Э.Шміта. А.Дудзіч (Аскар).

Зрэшты, сярод тэатральных падзей, якія напрыканцы сезона немагчыма абмінуць, — бенефіс Аўгуста Мілаванава. Ягоны Ромул Вялікі ў аднайменным спектаклі па п'есе Ф.Дзюрэнмата на сцэне Купалаўскага тэатра не першы год выпраменьвае разумовыя жарсці. Аўгуст Мілаванаў — гэта Аўгуст Мілаванаў. Канцэнтраванае інтэлектуальнае поле ў ягоных спектаклях цікава перайсці.

Для духоўнага зместу неабходна культурная глеба. Але «дух, які вее, дзе хоча» на нашых падмостках часам вее «насуперак», а не дзеля. Думаю, гэта ці не асноўная прычына дыяметральна процілеглых поглядаў на адзін і той жа спектакль, якія звычайна бударажаць тэатральную грамадскасць. Адзнакі «мне спадабалася» і «мне не спадабалася» — для прафесійных людзей непрымальныя ў прынцыпе. «Гарэлка — гэта не тое, што смачна». Адпаведна і спектакль — не тое, што падабаецца. Зрэшты, у гэтым сезоне большасці спадабаўся толькі пінігінскі «Матылёк», пастаўлены на тюгаўскай сцэне па п'есе П.Гладзіліна з Ганнай Хітрык і Анатолем Жуком



«Ромул Вялікі» Ф.Дзюрэнмата. У галоўнай ролі Аўгуст Мілаванаў.

у галоўных ролях. Але на другі склад спектакля можна было нават не ісці. (А летась спадабаўся толькі пінігінскі «Сымон-музыка», праўда, таксама не ўсім.)

Дарэчы, прэм'еры, якія многія тэатры паказалі пад заслону сезона, не ўсе яшчэ паспелі паглядзець. Ды толькі вынікам сур'ёзных намераў урэшце сталі «Легенда пра беднага д'ябла» У.Караткевіча, пастаўленая Барысам Луцэнкам напярэдадні ўласнага юбілею і 75-годдзя Нацыянальнага тэатра імя М.Горкага; «Сёстры Псіхеі» С.Кавалёва (рэжысёр С. Кавальчык) у Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі. П'еса «Аскар і Ружовая дама», напісаная адным з самых яркіх сучасных французскіх драматургаў Эрыкам Шмітам, прыцягнула ўвагу адразу двух беларускіх тэатраў. І калі ў Нацыянальным тэатры імя М.Горкага спектакль усё яшчэ даспявае, дык у Магілёўскім абласным драматычным тэатры адбылася гучная прэм'ера, якая скончылася дзесяціхвіліннымі авацыямі. Рэжысёр — Андрэй Гузій, мастак — Алег Рыбакоў. Галоўныя ролі выканалі Алена Дудзіч і Яўгенія Белацаркоўская. На працягу сезона ў Гомелі да творчасці расійскага драматурга Аляксея Слапоўскага двойчы звярнуўся рэжысёр Якаў Натапаў. Гэтым разам на сцэне Маладзёжнага эксперыментальнага тэатра-студыі ён паставіў п'есу «Нараджэнне» з Юрыем Марціновічам, Янінай Дрозд і Галінай Анчышкінай у галоўных ролях. Аформіў спектакль Ігар Ламановіч. Цікава, што творчыя асобы ва ўмовах абласнога горада рэалізуюцца ў двух розных тэатрах без праблем.

ФОТА МІКАЛАЯ ЖОГЛЫ.



«Легенда пра беднага д'ябла» У.Караткевіча. А.Корчыкаў (Сам), В.Грачухін (Рогач у маладосці).

Сярод неардынарных прапаноў — радыёспектакль Першага Нацыянальнага канала Беларускага радыё «Паэт і дзяўчына» па п'есе Пятра Васючэнкі. Рэжысёр — Рэната Патакі. Прэм'ера прымеркавана да 125-годдзя Янкі Купалы і прысвечана ўзаемаадносінам паэта і Паўліны Мядзёлкі. Галоўныя ролі выканалі Юлія Шпілеўская, Алена Пастрэвіч і Аляксандр Шароў. Радыёспектакль прэтэндуе на ўзнаўленне напаўзабытага жанру і на новае асэнсаванне біяграфічнай Купалавай спадчыны.

Неўзабаве пачнецца новы тэатральны сезон...

ГАМЛЕТ ЖЫВЫ!

КСЕНІЯ КНЯЗЕВА

Сорак гадоў таму чэшскі Інстытут тэатра заснаваў Пражскую квадрыенале — міжнародную выстаўку сцэнаграфіі і тэатральнай архітэктуры. З 14 па 24 чэрвеня 2007 года яна прайшла адзінаццаты раз, размясціўшыся ў вялізным Палацы Індустрыі. Галоўную ўзнагароду ПК «Залатая Трыга» атрымала Расія (аўтар тэмы В.Бярозкін, праекціроўшчык Д.Крымаў); залатыя медалі за лепшую тэхналогію — Тайвань і Славакія; залаты медаль за лепшую студэнцкую экспазіцыю — Латвія; залаты медаль за лепшы тэатральны касцюм — Мексіка; ганаровым дыпломам за лепшую тэатральную архітэктуру ўзнагароджана Іспанія.



Палац Індустрыі, дзе праходзіла Пражская квадрыенале–2007.

«Залатая Трыга» прысуджаецца за лепшую нацыянальную экспазіцыю, арганізатары якой павінны не проста выставіць асобныя творы мастакоў, а канцэптуальна абгрунтаваць тэму павільёна. Свае дасягненні прадстаўляюць і студэнты розных школ. Колькасць краін-удзельніц нязменна павялічваецца: сёлета іх было ўжо 55. Беларусы на квадрыенале — трэці раз.

Арганізатары ПК прапанавалі сёлета на выбар два дэвізы-слоганы: «Hamlet is not dead» і «Hamlet is dead» («Гамлет жывы» і «Гамлет памёр»). Сапраўды, адны экспазіцыі настройвалі хутчэй на аптымістычны лад, іншыя — прымушалі журыцца. Але такое ўспрыманне ўнутраных імпульсаў двух выразаў будзе павярхоўным, бо яны ўтрымліваюць гульню з сэнсамі слоў, вобразаў, візуальных тэкстаў, што характэрна для сучаснага мастацтва ўвогуле і для сцэнаграфіі ў прыватнасці.

Такі гульнёвы пачатак быў падтрыманы некаторымі ўдзельнікамі, якія жадалі прадэманстраваць крэатыўнае мысленне і пацешыць публіку. Каб трапіць у павільён венграў, трэба было прайсці праз умоўны металашукальнік, а «штамп на выхад», атрыманы пасля прад'яўлення дакумента, даваў магчымасць пакінуць секцыю. Аўстралійскую экспазіцыю можна было ўбачыць, толькі скаціўшыся з даволі стромкай горкі, на што рашаўся не кожны. На выставачнай пляцоўцы Новай Зеландыі ўнутры вялізнай надзіманай кеглі сядзеў мастак. Да яго заўсёды стаяла чарга, бо кожны хацеў атрымаць свой невялікі партрэт на памяць. Чэхі ўвогуле збудавалі нешта кшталту цырка-шапіто, дзе можна было і паглядзець імправізаваныя прадстаўленні, і стаць іх удзельнікам. Але ўвесь гэты вонкава прывабны антураж часцей не нёс сэнсавай нагрузкі і пра стан сцэнаграфічнай творчасці краіны казаў няшмат.

Былі і такія экспазіцыі, якія да прасторавага вырашэння спектакля мелі мала дачынення. Сярод іх — вялізны ружовы павільён з пластыку, узведзены палякамі, дзе на ўманціраваных у сцены экранах дэманстраваліся фрагменты пастановак, прычым з акцэнтам на акцёрскія работы. Кітайская выставачная пляцоўка нагадвала гандлёвую краму, поўную рознакаляровых прадметаў шырспажыву — мастакі трапна ахрысцілі яе «Sale» («Распродаж»). Балгары пасярэдзіне маленькага чорнага шатра з чырвонымі шторкамі паставілі вялізную музычную шкатулку. Дзесятак румынскіх пластма-

ФОТА КСЕНІІ КНЯЗЕВАЙ.



Экспазіцыя бельгійскіх студэнтаў.



Д.Разумаў (Расія, студэнцкая секцыя). «Матухна Кураж і яе дзеці» Б.Брэхта, макет.



Д.Бароўскі (Расія). «Дзядзька Ваня» А.Чэхава, макет.

савых манекенаў абступілі адзін вадкакрышталічны манітор.

Зразумела, што многія знарок рабілі стаўку на візуальны эфект ад грандыёзных павільённых збудаванняў, але, на жаль, часта яны не былі насычаны зместава, а толькі дэманстравалі тэхнічныя дасягненні мастакоў-дызайнераў. І ўсё ж некаторым удзельнікам удалося ў даволі вялікіх па памерах і размаху экспазіцыях адлюстраваць напрамак сцэнаграфічнай думкі. Так, у двухпавярховым павільёне ЗША змясцілася шмат работ, якія дыхалі жывой тэатральнай энергіяй. Японскі «сушы-бар», дзе «стравамі» сталі макеты і фотаздымкі са спектакляў, выклікаў спачатку ўсмешку, а пасля — сапраўдную зацікаўленасць. Ізраіль прадставіў вялізную двухбаковую сцяну, у якой былі змешчаны зноў-такі макеты і фота, а зверху — касцюмы.

Сцэнаграфічныя вырашэнні менавіта спектакляў уражвалі значна меней, чым ідэі арганізацыі экспазіцыйнай прасторы. Яны часцей вызначаліся традыцыяналізмам і мінімалізмам, заснаванымі на рэалістычнай манеры ўвасаблення задумы пастаноўшчыкаў. Але заўсёды хочацца бачыць наватарскія плыні ў звыклай сцэнаграфічнай рацэ.

Свежы подых прыўнесла экспазіцыя Славеніі, якая прапанавала выстаўку «Сігналы Барыса Кудлічкі». Мастак, абраўшы для сябе напрамак сцэнічнага дызайну, скарыстаў самыя розныя сродкі выразнасці: канструкцыйныя, праекцыйныя, светлавыя, колеравыя. Усё гэта ў камп'ютэрным і музычным аздабленні даволі моцна ўздзейнічала на падсвядомасць і нараджала розныя асацыяцыі.

Літоўскі павільён уяўляў сабой своеасаблівую сцэну-каробку з парталам, каласнікамі, планшэтам, паміж кулісамі былі размешчаны макеты. Гэта адна з нешматлікіх экспазіцый, дзе можна было прасачыць па фотаздымках за трансфармацыяй сцэнаграфічнага вырашэння спектакляў. Галоўнай тэндэнцыяй тут стала імкненне да ўнутранага развіцця прасторы ў часе, чаго не хапала іншым удзельнікам міжнароднай выстаўкі.

«Залатую Трыгу», нагадаем, атрымала расійская нацыянальная экспазіцыя «Наш Чэхаў: Дваццаць гадоў пасля», прысвечаная памяці Д.Бароўскага. Расійскім мастакам удалося спалучыць і асаблівую атмасферу павільёна, і элементы гульні з гледачом, і глыбокія, напоўненыя філасофскім роздумам вырашэнні спектакляў, па-майстэрску ўвасобленыя ў макетах. Адразу кідаліся ў вочы вялізныя галёшы ды парасоны, што прапаноўваліся гледачам перад уваходам у павільён. Там са столі па зацвілых сценах сцякалі струменьчыкі вады, якая ўтварала лужыны на



Павільён ісландскай нацыянальнай экспазіцыі.



Экспазіцыя беларускіх студэнтаў.

падлозе. Пранізлівая чэхаўская атмасфера нібыта вызваляла ад спрадвечнага жыццёвага тлуму.

На фоне такіх выбітных экспазіцый, як літоўская і расійская, творы беларускіх мастакоў выглядалі больш бляклa. Але сярод вялікіх збудаванняў, узведзеных замежнымі творцамі са шкла і пластыку, асобныя работы беларусаў усё ж вабілі гледачоў пульсуючым жыццём. Асабліва гэта тычылася макета А.Сарокінай да спектакля «К'ёджаўскія перабрэхі», што стаў арганізуючым стрыжнем нашай выстаўкі, дадаў паветранасці і вытанчанасці ўсім астатнім работам. У макеце адчуваўся нацыянальны каларыт, а вобразнае мысленне мастачкі працавала на падсвядомасць гледача. Цэнтральны акцэнт — вялізная серабрыстая рыбіна, якая нібыта завісла ў паветры і адцяніла навакольную мітусню.

Лёгкасці ва ўвасабленні задум удалося дасягнуць і маладым беларускім сцэнографам — выпускнікам спецыялізацыі «Тэатральна-дэкарацыйны жывапіс» Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, якія навучаліся пад кіраўніцтвам народнага мастака Беларусі Б.Герлавана. Яны выстаўляліся ў студэнцкай секцыі. Кожны, хто заходзіў у беларускі павільён, перадусім звяртаў увагу на ўмоўны калодзеж: на краі яго сядзела сумная дзяўчына, а знізу па вяроўцы да яе ўздымаўся хлопец. У калодзежы можна было ўбачыць празрыстую роўнядзь вады, у якой адлюстроўваўся твой уласны твар. І, ачышчаны, настроены на амаль філасофскі лад, ты крочыў далей, разглядваючы макеты і эскізы, прасякнутыя глыбокім роздумам пра месца чалавечай істоты ў матэрыяльна-рэчыўным свеце.

Каб не страціць гэты аптымістычна-



А.Сарокіна (Беларусь).
«К'ёджаўскія перабрэхі» К.Гальдоні, макет.



Фрагмент экспазіцыі
Б.Кудлічкі (Славенія).

лірычны настрой, варта было зайсці ў секцыю студэнтаў Маскоўскай школы тэатральнага мастацтва, дзе з даволі традыцыйнымі манументальна-акадэмічнымі вырашэннямі прасторы суседнічалі арыгінальныя па задуме і ўвасабленні макеты і эскізы. Іх аб'ядноўваў рэалістычны напрамак у распрацоўцы сцэнаграфічных вобразаў.

Зацікавіла таксама і латвійская экспазіцыя, прысвечаная сцэнічнаму ўвасабленню рамана «Майстар і Маргарыта» М.Булгакава, чый партрэт, вытканы на дыване, гледачы са здзіўленнем заўважалі ў сябе пад нагамі. Фантазіі на гэтую тэму з цікавасцю параўноўваліся, супастаўляліся і супрацьпастаўляліся.

Вонкавая частка японскага студэнцкага павільёна нагадвала вітрыну магазіна цацак, што забаўляла і нараджала асацыяцыю з вялікай міжнароднай гульнёй дарослых дзяцей. Унутры можна было ўбачыць, зноў-такі, розныя напрамкі ў рэчышчы сцэнаграфічнай творчасці: ад традыцыйных рэалістычных вырашэнняў прасторы да амаль авангардных пошукаў. Напрыклад, выклікалі цікавасць макет, зроблены з белага воску, ды скрыначка для шыцця, выкарыстаная замест звыклай сцэны-каробкі.

Было на што паглядзець і ў секцыях ЗША, Бразіліі, Ірландыі. Але пасля знаёмства з выставай студэнтаў разумееш, што напрамак думак маладых сцэнографаў і майстроў шмат у чым супадае. Моладзь таксама намагалася ўразіць вонкавай абалонкай свайго павільёна, не надта турбуючыся пра тое, каб найлепшым чынам прэзентаваць дасягненні ўласнай школы.

Студэнты Эстоніі, напрыклад, выставілі сапраўдны аперацыйны стол, на якім ляжала маленькая лялька-блазан, а да яе былі падключаны шматлікія кропельніцы. Бельгійскія творцы размясцілі фотаздымкі сваіх работ у сярэдзіне вялізнага драўлянага барабана, які выглядаў даволі эфектна па форме і колеры, але пра творчасць сцэнографаў даваў мінімальнае ўяўленне. Венгры прапаноўвалі наведвальнікам памаляваць на сценах свайго павільёна чырвонымі фламастэрамі і адпачыць у невялічкім пакоі з вентылятарам. Канадцы таксама рашылі, што для агульнага ўяўлення пра плён іх працы дастаткова будзе некалькіх вялікіх альбомаў з эскізамі.

Некаторыя творцы нават дадумаліся згуляць на спрадвечнай празе чалавека зазірнуць у замочную шчыліну. Такую магчымасць «прапаноўвалі» студэнты Карэі, Турцыі, Германіі, Польшчы, Чылі. Але расчараванне ад убачанага было непазбежным, бо галаграмы, малюнкі і слайды да тэатральнага мастацтва амаль не мелі дачынення.

І ўсё ж дух крэатыўнасці, няхай і не заўсёды сцэнаграфічнага кшталту, які панаваў у студэнцкіх, а часам і нацыянальных секцыях, настройваў на аптымістычнае ўспрыманне мастацтва ды і ўвогуле чалавечага жыцця. А наймацнейшы энергетычны імпульс ад соцень мастацкіх твораў, здавалася, зрабіў сцвярджэнне «Hamlet is not dead!» адзіна магчымым.



Ф.О'Конэр (Вялікабрытанія).
«Ганна Карэніна» Л. Талстога, макет.



Экспазіцыя
фінскіх студэнтаў.



АЛЕСІ БЕЛЯВЕЦ

Гораду і свету

«Якім бы жыццё ні было руцінным і звычайным, імгненні, з якіх яно складаецца, непаўторныя, і толькі з часам мы пачынаем гэта разумець і згадваць мінулае з любоўю і смуткам…» Так напісаў Вадзім Качан у анатацыі да сваёй выставы «Дзень горада»



В.Какшынская. З праекта «Мой Мінск». Фота. 2006.

Выстава праходзіла ў М-галерэі Інстытута імя Гётэ ў Мінску. Паміж здымкай і друкам гэтай серыі фатаграфій — дваццаць гадоў. 4–5 ліпеня 1987 года В.Качан фатаграфаваў «свята горада» ў Мінску. Тады, на самым пачатку перабудовы, калі, здаецца, само паветра было напоўнена чаканнем перамен, ён імкнуўся злавіць дух горада, атмасферу часу. «Ва ўсіх быў прыўзняты настрой, яго я і імкнуўся зняць. Мяне цікавілі не афіцыйныя асобы і мерапрыемствы, а простыя людзі і іх рэакцыя на тое, што адбывалася».

Здымкі былі, як кажуць, забыты, а праз дваццаць гадоў выпадкова трапіліся на вочы: «На мяне дыхнула тая эпоха. Як на машыне часу, перанёсся ў мінулае. Напэўна, гэта асноўнае прызначэнне фатаграфіі — фіксаваць імгненні жыцця. Бо жыццё хуткаплыннае, а спыненыя імгненні — вечныя...»



В.Качан. «Дзень горада». Фота. 1987–2007.

Чым сёння цікавыя гэтыя вобразы? Своеасаблівай настальгіяй? Духам і дэталямі прамінулага часу, непадробнай аўрай імгнення, якое незваротна сышло? Прыёмамі будовы кадра, ракурсамі і акцэнтамі кампазіцыі? Ці ўсё ж поглядам, індывідуальнай манерай, а дакладней, вострай цікавасцю да таго, што трапляла ў поле зроку? Выбар аб'екта здымкі ўжо ёсць і адносіны, і пазіцыя. Выбар, які захаваў нам той Мінск і памятныя, відаць, многім святы горада з іх настроем прыўзнятасці і чакання, які мы сёння ўжо страцілі.

Тэму горада прадоўжыла выстава «Мой Мінск» у галерэі NOVA. Экспазіцыя — вынік выставачна-выдавецкага праекта, у рамках якога быў таксама выдадзены фотаальбом «Мінскія фатаграфіі». На старонках кнігі, на фатаграфіях з выставы — Мінск, які мы ведаем і якога не ведаем. Не глянцавы, не «рэкламна-турыстычны», а ў нечаканых ракурсах, нязвыклым святле. Напрыклад, ноччу — як на здымках Аляксея Андрэева, дзе падобны на дэкарацыі горад пусты і незнаёмы. Ці ў работах Вольгі Какшынскай, якая здымае вечаровае неба, на фоне якога — графічна выпісаныя чорныя сілуэты вакзальных будынкаў. Ці — у яе ж — начны ліхтар і кавалак каваных дзвярэй. І больш нічога. Але адразу пазнаеш: гэта — Мінск.

Мінск, зацярушаны снегам, Мінск з вышыні апошніх паверхаў... Ці — клетка пераходу, і жанчына ў белай апратцы збірае на храм. І шмат галубоў — ты пазнаеш гэтае месца, дзе заўсёды грэюцца птушкі.

І нібы ствараецца міфалогія горада, гісторыя нечаканых ракурсаў і ціхіх куточкаў, глыбока інтымнае і асвоенае асяроддзе. Гэта не міф шырокіх праспектаў, чысціні цэнтра, якая хутчэй не чысціня, а нейкая стэрыльная адсутнасць жывых дэталяў і геаметрычных няправільнасцей. Там не адчуеш дух горада і яго аўру.

Па Мінску трэба хадзіць ноччу ці прыцемкамі, углядацца ў яго праз вечаровы туман ці на світанку, падымацца на самыя высокія паверхі, заўважаць фрагменты і выпадковасці: шурпатасць сцен, адлюстраванні ў лужынах ці плыткай вадзе, празрыстасць ранняга снегу, малюнак галінак на гарадскім небе, — нібы даказваюць аўтары праекта.

І людзі на вуліцах — спяшаюцца, пазіруюць, углядаюцца, радуюцца... Выпадковыя прахожыя, выпадковыя сцэны, мімалётныя фрагменты... Кадры, вырваныя з будзённай мітуслівасці, каб засведчыць нешта — важнае для фатографа.



А.Андрэеў. З праекта «Мой Мінск». Фота. 2006.

Экспазіцыя адрознівалася ад візуальнага напаўнення альбома «Мінскія фатаграфіі». У кожнага спосабу рэпрэзентацыі — свае законы пабудовы вобраза. Але відавочна адно — паўстаў нечаканы вобраз Мінска. Ён вырашаецца праз тэму асяроддзя — блізкага і асвоенага. Таму Мінск і атрымаўся такі, якім ён успрымаецца (але, можа, не заўсёды бачыцца) яго жыхарамі.

«Драйв-2007». Штучныя рэальнасці

МАРЫЯ ПЯТРОВІЧ

Вынікі першага этапу 3-га беларускага конкурсу лічбавай фатаграфіі «Драйв-2007» былі падведзены ў рамках выставы «Фотафорум-2007». Гэты конкурс праходзіць трэці год запар і з кожным разам набывае ўсё большую папулярнасць. Сёлета яго ўдзельнікі — у асноўным аматары, а не прафесійныя мастакі. На конкурс было прадстаўлена больш за 2000 здымкаў. Мо і не кожны з іх нясе сваю непаўторную атмасферу, але большасць — безумоўна мастацкія працы.



А.Сянькоў. Фобія (1-е месца ў намінацыі «Эксперымент»).

Не выклікае сумненняў, што фатаграфія стала актуальнай формай мастацкага выяўлення. І варта адзначыць: вельмі дэмакратычнай формай. З'яўленне лічбавых тэхналогій зрабіла працэс здымкі больш даступным. З дапамогай лічбавай фотакамеры чалавек адразу бачыць свой будучы здымак, калі трэба, можа яго скарэктаваць: зрабіць яшчэ адзін кадр. Фактычна знікла былая таямніца, якую раней захоўваў фотаздымак. Знікла аўра «цёмнага пакоя з чырвоным ліхтаром», але з'явіліся новыя магчымасці, і першая з іх — вялікая ступень творчай свабоды.

Кожны чалавек лічыць сябе творцам. Роля гледача задавальняе не ўсіх. Конкурс «Драйв» пацвердзіў, што ёсць сапраўды дэмакратычны від мастацтва, авалодаць якім здольная нават хатняя гаспадыня.

Яшчэ нядаўна як фотааматару, так і прафесіяналу была неабходна груваскткая апаратура для праяўкі і друку фатаграфій, гэты працэс патрабаваў нямала часу, умення і цярпення. Цяпер да нашых паслуг міні-лабы. Сёння можна без лішніх высілкаў апрацаваць і скласці на камп'ютэры фатаграфіі, паказаць іх сваім сябрам на маніторы, пераслаць праз Інтэрнэт. Аднак, як і ў традыцыйнай фатаграфіі, так і ў лічбавай, колькасцю ніяк не заменіш мастацкае бачанне, глыбіню адчування. Фатограф, які працуе на хвалі новых тэхналогій, раптам становіцца закладнікам масавасці, бо працэс адбору фатаграфіі значна ўскладняецца: ён вымагае ўсведамлення кожнага здымка. З іншага боку, такі падыход дазваляе шляхам паступовага прагляду ўсіх варыянтаў наблізіцца да дасканалага твора.

Гэтыя тэндэнцыі і выявілі вынікі першага этапу конкурсу «Драйв-2007». Варта падкрэсліць, што лічбавая фатаграфія — гэта здымкі, зробленыя з дапамогай не толькі лічбавай камеры, але і аналагавай. Сучасная тэхніка дазваляе перавесці плёнку ў лічбавы фармат і працягваць працу над ёй на камп'ютэры.

У конкурсе ўдзельнічала больш за 200 аўтараў з самых розных куткоў Беларусі, а таксама з Вільні, Львова, Керчы, Калугі, Сызрані (хоць аргкамітэт і не анансаваў падзею як міжнародную). Конкурс разгарнуўся ў 10 намінацыях, што зноў-такі сведчыць пра імклівае развіццё лічбавай фатаграфіі. Каб паспрыяць прыхільнікам эксперыменту, была ўведзена намінацыя «Эксперымент», а для тых, хто здымае мабільнікамі, — яшчэ і «МабілаDrive».

Філосафы сцвярджаюць, што рэальнасць фатаграфіі з'яўляецца штучнай рэальнасцю. Праз гэта ўзнікаюць складанасці, звязаныя з трактоўкай фатаграфіі і адэкватным яе ўспрыманнем. Лёгкасць атрымання вялікай колькасці тэхнічна якасных здымкаў стварае ілюзію гэткага ж лёгкага атрымання творчага прадукту ў фатаграфіі. Сфатаграфаваны аб'ект ніколі не аказваецца такім, якім ён ёсць у рэчаіснасці. Любая фатаграфія — гэта больш-менш удалы калаж, у якім усё падпарадкоўваецца аўтарскаму бачанню. Гэта тычыцца не толькі аўтарскіх твораў, але і тых, што прэтэндуюць на дакументальную дакладнасць. Як і ў творах жывапісу, у фатаграфіі дамінуе аўтарскае бачанне, а натура — толькі матэрыял.

Сучасная фатаграфія радыкальна змянілася, яна ўжо не з'яўляецца тым, чым была ў момант свайго прышэсця — «светапісам», дакладным, літаральным занатаваннем рэчаіснасці ў канкрэтны момант часу. Сучасная фатаграфія не фатаграфуе, а «фотарэтушуе» рэальнасць.

Адрозненне можна знайсці і ў тым, што аналагавая фатаграфія нясе ў сабе фотавыяву, якая з'яўляецца адбіткам уздзеяння святла на фотаэмульсію. Індэксны характар фатаграфій прымушае інтэрпрэтатараў тлумачыць іх як «аб'ектыўныя» запісы «рэальнасці». Лічбавае фатаграфаванне страчвае індэксны статус, бо з-за сваіх тэхналагічных асаблівасцей (любая лічбавая копія абсалютна ідэнтычная арыгіналу) і лёгкасці камп'ютэрнай трансфармацыі яна больш не ў стане забяспечыць надзейную падставу сваёй індэкснай сутнасці.

Наколькі слушным з'яўляецца гэтае сцвярджэнне, кожны з фатографаў вырашае сам. На мой погляд, галоўнае — уменне бачыць. Нават калі няма камеры, але знойдзены сюжэт, яго можна захаваць у памяці, а потым рэалізаваць. Так адбываецца пастаянны, штодзённы трэнінг. Фатаграфія мае сілу незалежна ад тэхналогіі. Трэба толькі разумець, што ты хочаш сказаць сваім творам, адчуваць тое, што жадаеш данесці да гледача.

«СПЯВАЮ БОГУ МАЙМУ...»

ЛАРЫСА ГУСТОВА

Раз у два гады, па благаславенні Мітрапаліта Мінскага і Слуцкага Філарэта, Патрыяршага Экзарха ўсяе Беларусі, у сталіцы праходзіць Міжнародны фестываль праваслаўных песнаспеваў. Фэст, якому ўжо споўнілася 18 гадоў, прадстаўляе панараму найбагацейшай духоўнай культуры свету ўсходняга хрысціянства.

Акрамя канцэртаў і конкурсу харавых калектываў, якія выконваюць духоўную музыку, у праграму свята ўваходзяць мноства выстаў, якія ладзяцца ў розных гарадах Беларусі, а таксама вечары паэзіі, канферэнцыі, прэзентацыі.



Гучаць званы...

У сёлетнім фестывалі прынялі ўдзел харавыя калектывы 9 краін. Канцэрты і сустрэчы прайшлі ў Бабруйску, Бягомлі, Жодзіне, Жыровічах, Івянцы, Клецку, Мінску, Міханавічах, Нясвіжы.

Упершыню на канцэрт адкрыцця прыехаў Маскоўскі армянскі камерны хор (кіраўнік Нэлі Андрыясян). Калектыў выканаў армянскую духоўную музыку IV–XIX стст. Гэтае выступленне сталася мастацкай падзеяй фестывалю. У свядомасці слухачоў нейкім цудоўна-неспасцігальным чынам разгортвалася карціна станаўлення армянскага хрысціянства. Найтонкія прыглушаныя паўтоны мікраінтэрвалаў, гук незвычайна прыгожага тэмбру, вытанчаная арнаментыка, дзіўнае ўнутранае адзінства спевакоў, атмасфера, пры якой пашыраецца малітоўная прастора, перастае існаваць час. І месца, дзе знаходзішся, становіцца месцам у вечнасці, і душа плача і радуецца...

Разнастайнымі былі праграмы фестывалю. Напрыклад, канферэнцыя «Здабыццё вобраза: духоўны досвед і адкрыцці» сабрала рэстаўратараў — майстроў, якія звычайна працуюць у цішы і адзіноце, адкрываючы для сябе, а потым і для іншых першапачатковае аблічча праваслаўнай архітэктуры, кніг, абразоў, фрэсак, музычных і літаратурных тэкстаў.

Цэнтральнай падзеяй, як звычайна, стаў конкурс харавых калектываў. Але мне хацелася б распавесці пра выязныя канцэрты.

Маленькія гарады Беларусі даўно ўжо не выклікаюць асацыяцый са словамі «глуш», «занядбанасць»: прыгожыя, акуратныя, дагледжаныя. І ўсё ж жыхары з невялікіх правінцыйных гарадоў класіку чуюць часцей у запісе, нават айчынных выканаўцаў бачаць нячаста.

IX фестываль пачаўся Боскай Літургіяй, услед за якой, па традыцыі, у розных храмах Беларусі спявалі хоры — удзельнікі фестывалю. У Бягомль прыехаў мужчынскі квінтэт «Ваганты» (кіраўнік Аляксандр Склабан). Паслухаўшы Літургію, пасля якой спяваў ансамбль, немаладыя вернікі казалі, што калі так маліліся, дык цяпер і паміраць можна.

Цікавымі, разнастайнымі і кранальнымі былі канцэртныя праграмы і ў іншых гарадах. У Бабруйску на канцэрце, прысвечаным 100-годдзю Георгіеўскай царквы, выступілі універсітэцкі хор тэалагічнага факультэта з горада Ясы (Румынія) і Архірэйскі хор са старажытнага Уладзіміра (Расія), Успенскі сабор якога распісваў сам Андрэй Рублёў.



Духоўна-праваслаўны хор інжынерных войскаў Узброеных Сіл (Расія).



Дзіцячы фальклорны ансамбль «Калыханка» г.п.Міханавічы (Беларусь).

У Бабруйску спявалі таксама і матухны са Свята-Нікольскага манастыра (Украіна). Манашкі выконваюць не толькі набажэнскія спевы, але і духоўныя вершы пад акампанемент бандуры і скрыпкі. Вельмі кранальны і замілаваны спеў насельніц манастыра чулі ўжо ў шматлікіх краінах Еўропы.

Як звычайна, вялікае ўражанне на слухачоў зрабілі выступленні Духоўна-праваслаўнага хору інжынерных войскаў Узброеных Сіл Расійскай Федэрацыі пры Свята-Смаленскай Засімавай пустэльні (Масква) і дзіцячага фальклорнага ансамбля «Калыханка» з г.п. Міханавічы, што пад Мінскам. 10 — 12-гадовыя спявачкі з «Калыханкі» чароўна выканалі народныя песні, запісаныя ў экспедыцыях іх кіраўніком Л.Рыжковой.

Салдацкі хор слухачы праводзілі стоячы, са слязьмі на вачах. А мне падумалася вось пра што: як чуйна адгукаецца сэрца чалавека на словы малітвы, вымаўленыя або праспяваныя вайскоўцамі! У такія моманты мы, слухачы, зведваем пачуццё не толькі бяспекі і абароненасці, але і гонару за родную зямлю.

І яшчэ падумалася, што нашы кампазітары пішуць песні пра каханне і адзіноту, радасць і гора, пішуць для дарослых і для дзяцей. А вось песень, якія б узнімалі і запальвалі дух народа, аб'ядноўвалі б людзей, прымушалі іх спяваць у адзіным памкненні, адзіным унутраным руху, — такіх песень у нас, на жаль, няма. А яны неабходны нацыі!



ФОТА ІГАРА КУЗНЯЦОВА.

Фінальны акорд свята. Спявае Зводны хор: Дзяржаўны камерны хор Рэспублікі Беларусь і хор Гродзенскага музычнага вучылішча (Гран-пры).



Матухны Свята-Нікольскага манастыра в.Гарадок (Украіна).



Архірэйскі хор Брэсцкай епархіі.



Стараверскі хор Ніжняга Ноўгарада (Расія).

Знамянальнай аказалася вандроўка знакамітага Архірэйскага хору з Уладзіміра, які спявае час ад часу і патрыяршыя службы, у старажытны Клецк. У Пакроўскай царкве госці суправаджалі сваімі спевамі Боскую Літургію, а затым і вянчанне.

Выдатныя канцэрты прайшлі ў г.п.Міханавічы (дзе спяваў маладзёжны хор «Акалада» з Рыгі), у Жодзіне (куды паехалі студэнты з Румыніі, дзіцячы хор Свята-Прадцечанскай царквы з Гайнаўкі, Польшча), у Нясвіжы і вёсцы Салтанаўка (у Доме культуры выступаў хор Супрасльскага манастыра з Польшчы), у Жыровіцкай духоўнай семінарыі і Акадэміі, дзе спяваў хор Свята-Нікольскага храма з Браціславы (Славакія).

Што да сталіцы, дык у Мінску канцэрты фестывалю праходзілі ў храмах, у школах, у вайскоўцаў, у буйных бальнічных комплексах, дзе спявалі хоры з Баранавіч, Белаазёрска, Брэста, Гродна, Жабінкі, Кобрына, Мінска, Ніжняга Ноўгарада, Оршы, Полацка, Роўна, Таганрога, Цвяры. Па традыцыі, фестываль закончыўся гала-канцэртам на сцэне філармоніі, дзе выступілі яго лаўрэаты і дыпламанты.

На такіх канцэртах заўсёды пануе незвычайная атмасфера малітвы і радасці. І радасць гэтая — ад адчування сабарнасці, далучэння да вялікай хрысціянскай культуры, якая зразумелая ўсім праз магчымасць агульнага душэўнага сперажывання. А гэта самае ўзрушальнае з таго, што можна перажыць падчас чалавечага яднання праз музыку і малітву.

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

БЭЛА МАСУМЯН. ЛЮБОЎ – ПРЫТУЛАК ДЛЯ БЕССМЯРОТНАЙ ДУШЫ

АДНА З САМЫХ ЯРКІХ АКТРЫС НАЦЫЯНАЛЬНАГА ТЭАТРА ІМЯ М.ГОРКАГА БЭЛА МАСУМЯН — ВЫХАВАНКА ЗНАКАМІТАГА ДЗМІТРЫЯ АРЛОВА. НЕ ЗАЎВАЖЫЦЬ ЯЕ АДМЕТНУЮ ЗОРНАСЦЬ НА БЕЛАРУСКІМ ТЭАТРАЛЬНЫМ НЕБАСХІЛЕ ПРОСТА НЕМАГЧЫМА. УВОГУЛЕ, ЯЕ ЦЯЖКА З КІМ-НЕБУДЗЬ ПАРАЎНАЦЬ. БАГАЦЦЕ АКЦЁРСКІХ ФАРБАЎ, ТОНКАСЦЬ І ГЛЫБІНЯ ПАЧУЦЦЯЎ, ЧАЛАВЕЧАЯ ГОДНАСЦЬ ЯК АДЗНАКА АКЦЁРСКАЙ ПАРОДЫ, ВЫБУХОВАСЦЬ ЯК УЛАСЦІВАСЦЬ ТЭМПЕРАМЕНТУ ЦЯГАМ ЖЫЦЦЯ РЭАЛІЗАВАЛІСЯ Ў ДЗЕСЯТКАХ НЕЗАБЫЎНЫХ ВОБРАЗАЎ. ВОЛЬГА Ў «АБ'ЯВЕ З ВЯЧЭРНЯЙ ГАЗЕТЫ» А.ПАПОВАЙ, ВАРА ВА «УЗНЯТАЙ ЦАЛІНЕ» ПАВОДЛЕ М.ШОЛАХАВА, РЫТА АСЯНІНА Ў «А ДОСВІТКІ ТУТ ЦІХІЯ» ПАВОДЛЕ Б.ВАСІЛЬЕВА, АНВАР ВА «УЗЫХОДЖАННІ НА ФУДЗІЯМУ» Ч.АЙТМАТАВА І К.МУХАМЕДЖАНАВА, ГІТЭЛЬ У «ДВОЕ НА АРЭЛЯХ» У.ГІБСАНА, ГЕЛЕНА З «ВАРШАЎСКАЙ МЕЛОДЫІ» Л.ЗОРЫНА, СТАРАЯ АКТРЫСА З «РУЛЕТКІ» ПАВОДЛЕ Ф.ДАСТАЕЎСКАГА, ІРАДА Ў «АНТОНІІ І КЛЕАПАТРЫ» У.ШЭКСПІРА, БЕЦІНА Ў «ПЕРАД ЗАХАДАМ СОНЦА» Г.ГАЎПТМАНА — УСЯГО НЕ ПЕРАЛІЧЫЦЬ.

ФОТА АНДРЭЯ СТРЫНЧАНА.

Жыццё чалавечае і жыццё прафесійнае ў вас нейкім чынам пераходзяць адно ў адно?

— Дом у мяне не падобны на акцёрскі: на сценах ні фота, ні афіш... Некалі, яшчэ ў маладосці, паставіла на гэтым тлустую кропку і спаліла ўласны архіў. З іншага боку, пэўнай мяжы паміж жыццём і тэатрам усё роўна не існуе. Дома адчуваю сябе, як у тэатры, у тэатры — як дома. А пазбыцца думак пра сцэну проста немагчыма. Хоць жыву я закрыта, нават адасоблена.

У Нацыянальным тэатры імя М.Горкага вы працуеце з 1961 года. Адзін тэатр — усё жыццё. Яно змяняецца цягам такога доўгага часу?

— Натуральна. Паласа белая, паласа чорная. Поспехі — няўдачы. Прапаноўвалі працу ў іншых калектывах. Але... Неяк у Піцеры проста не змагла дайсці да тэатра, куды мяне настойліва запрашалі. Ляжала ў гатэлі амаль што ў перадінфарктным стане. Уявіла, што больш ніколі не буду іграць «Варшаўскую мелодыю», «Двое на арэлях». Зрабілася так моташна, быццам нехта ўсё гэта ў мяне забраў. Перыяды, вядома, былі розныя, але я ніколі не апыналася ў прастоі. Хоць акцёрскую прагу наталіць немагчыма, бясконца хочацца іграць.

Атрымліваецца, што Рускі тэатр запоўніў вас да краёў і вам не хацелася іншага лёсу?

— Так. На маіх вачах змянілася шмат пакаленняў акцёраў, рэжысёраў. Кожны новы рэжысёр фарміраваў тэатр па-свойму, і многія з іх пакінулі добры след. Некатарым акцёрам даводзілася цяжка, ды мне шанцавала. Увогуле, у тэатры шмат залежыць ад таго, наколькі занятыя акцёры ў рэпертуары. І заўсёды ёсць незадаволеныя і пакрыўджаныя. Але ж агульны клімат у нас нармальны.



«Узнятая цаліна» паводле М.Шолахава. Вара.



«Звычайная гісторыя» паводле І.Тургенева. Надзечка.

Паспрабуйце зірнуць на Рускі тэатр збоку...

— Калі гляджу спектаклі, у якіх я не занятая, ствараецца адчуванне добрага тэатра. Моцнай трупы, хоць акцёраў старэйшага пакалення амаль не засталося. У нас вельмі таленавітая моладзь. Усе яны цудоўна рухаюцца, спяваюць, усе пластычныя і выразныя. Калі б яшчэ заняліся сцэнічнай мовай, цаны б ім не было. На маскоўскіх гастролях крытыкі назвалі нас ансамблевым тэатрам. І гэта вельмі важна, таму што без каманды, без партнёрства, нават калі нехта адзін іграе проста выдатна, зрабіць што-небудзь сапраўднае на сцэне цяжка. Увогуле ж, аблічча тэатра складаецца з тых спектакляў, якія ёсць у рэпертуары. Сучасны Рускі тэатр надзвычай разнастайны. Камерны, калі меркаваць па спектаклі «Рулетка» на малой сцэне; раскошны і экспрэсіўны ва «Утаймаванні свавольніцы», стыльны і вытанчаны — у «Сунічнай паляне». Галоўнае, што акцёры ўспрымаюць розныя стылі і жанры, валодаюць імі. Камедыя, трагедыя, публіцыстыка, рок-опера... Менавіта такая разнапланавасць сведчыць пра творчыя магчымасці калектыву.



З маці і бацькам. 1941.

Напярэдадні 75-годдзя тэатра згадваеце, якім ён быў раней?

— Некалі аблічча тэатра вызначала старэйшае пакаленне акцёраў, а моладзі ў трупе было няшмат. Цяпер на працу запрашаюць цэлыя курсы. І само ўяўленне пра склад трупы змянілася. Прынамсі, калі нехта вырашыць паставіць спектакль пра старых, давядзецца запрашаць акцёраў.

Атрымліваецца, што тэатр змяняецца надзвычай дынамічна і цяжка ўявіць, якім ён будзе, да прыкладу, праз пяць гадоў?

— Раней усё было, як у вялікай сям'і: дзядуля, тата, сыны, унукі, праўнукі... Усе разам.... Ад старэйшых — да моладзі. А цяпер большасць — выключна моладзь.

Калі б вы мелі магчымасць выбіраць, у якім тэатры працаваць: са старымі асновамі і традыцыямі або ў сучасным — што б выбралі?

— Сярэдзіну. Пасля тэатральнага інстытута тэатр уяўляўся мне не тое што архаічным, але — паважным, сталым, прыўзнятым на катурны. Хацелася больш руху. Рэпертуар часам вызначаўся ідэалагічнымі патрабаваннямі. Нават такі выдатны спектакль, як «Аптымістычная трагедыя», сёння паставілі б зусім інакш. І ўсё ж... Ёсць спектаклі, неадрыўныя ад свайго часу, ад эпохі, у якой

і павінны застацца. А ёсць такія, што не старэюць дзякуючы акцёрскім работам — настолькі дакладна ў іх усё зроблена.

Ці існуюць незабыўныя тэатральныя ўражанні, якія паўплывалі на вас найбольш?

— У нашым тэатры — гэта луцэнкаўскі «Макбет». У ім усё гарманічна спалучылася: рэжысура, сцэнаграфія, выдатныя акцёрскія работы Расціслава Янкоўскага, Аляксандры Клімавай, Аляксандра Бялова. Усё сышлося, выклікала захапленне і павагу. Хоць узрушэнні, асабліва ў маладосці, часцей перажывала ў іншых тэатрах. Магчыма таму, што сваё, уласнае, мы не заўсёды здатныя адэкватна ўспрыняць. Памятаю, як моцна мяне ўразіла мілераўская «Цана» ў БДТ. Душу перавярнула. Пасля спектакля сядзела адна ў глядзельнай зале, заплаканая да каленъ, а білецёркі, абыходзячы мяне, маленькую хударлявую дзяўчынку, накрывалі крэслы — і ніхто не сказаў: хопіць ужо, ідзі адсюль.

Некалькі гадоў таму БДТ на сцэне Рускага тэатра паказаў «Перад захадам сонца» Г.Гаўптмана з Кірылам Лаўровым у галоўнай ролі. Выдатны акцёр. Але нечакана для сябе я зразумела, што наш Гаўптман — больш дакладны, а галоўнае, праз яго

«Варшаўская мелодыя» Л.Зорына. Гелена. (Віктар — І.Камароў.)

становяцца зразумелымі сучасныя людзі і стасункі. «Перад захадам сонца» мы пабудавалі больш складана. Бо не толькі грошы для герояў былі галоўнымі. Людзі баруцца адно з адным за горла не толькі з-за грошай, а яшчэ і з-за кахання, нянавісці, рэўнасці. Усё гэта ў нашым спектаклі прысутнічае. І, я лічу, варта шмат чаго. Гэта той самы крок да тэатра жывога і сучаснага.

Якія спектаклі, на ваш погляд, сёння найбольш запатрабаваныя?

— Важна, каб яны былі непадобныя. Краіна вялікая — адрознівайцеся, самавыяўляйцеся! А ідэальны тэатр — жывы, які ўзрушвае гледачоў. Не спрабуе адказваць



«Пад адным небам» А.Маўзона. Вера. (Барыс — Р.Янкоўскі).

на ўсе пытанні, але абавязкова задае іх. І ўсё ж, раней у тэатрах жывых кантактаў было менш.

У тэатральным асяродку больш распаўсюджана меркаванне, што ўсё лепшае засталося ў мінулым. Партнёраў на сцэне цяпер адчуваюць горш, змест і думкі змізарнелі...

— Не згодна, што гэта так. Чаму ў чалавека павінна стаць менш думак і пачуццяў? Чаму яны павінны змізарнець? Адрозніваюцца тэатральныя школы. Напрыклад, акцёры французскіх тэатраў усё пражываюць нашмат хутчэй. Персанажы хутчэй думаюць, хутчэй размаўляюць. Мы, перад тым як адказаць партнёру, звычайна робім паўзу. У гледачоў узнікае адчуванне, што персанаж разважае, а для акцёраў гэта часам проста адключка. І зусім не абавязкова — паглыблены працэс. Дарэчы, вось вам колькі ўжо разоў хацелася мяне перапыніць? Адказваць трэба на думкі, а яны ўзнікаюць раней, чым ты скончыш слова. Але... Жывым тэатр становіцца за кошт жывога працэсу. Хуткасць працэсу можа быць рознай. Ды без так званага другога плана акцёр не існуе. Калі другі план прысутнічае ў ролі, яго не трэба падкрэсліваць



ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.

«Аб'ява ў вячэрняй газеце» А.Паповай. Вольга. (Нікіцін — В.Бандарэнка.)

спецыяльна, бо ён усё роўна адкрыецца. Мой любімы аднакурснік Аўгуст Мілаванаў шмат гадоў у Купалаўскім тэатры іграе «Ромула Вялікага». Падчас ягонага бенефісу я зноў паглядзела гэты спектакль. Ён іграе спакойна, ні на што не ціснe, не напружваецца. Цягам ледзь не паловы спектакля выбудоўвае характар. Разбурае імперыю... ствараючы яе! У ягоным ціхім, згаслым голасе, у рухах, у іроніі — я ўсё гэта прачытваю. Усе думкі Ромула. Але... над гэтым таксама трэба працаваць. Гледачам цяпер падабаецца, калі іх забаўляюць. А для нас гэта — праца. Нават калі паўза зацягнулася, трэба разабрацца: што насамрэч адбываецца? І канешне, шматзначнасць на сцэне непрымальная. Яна заўсёды сведчыць пра кепскі густ. Жывы тэатр — просты. Ён складаны ў падыходах, ацэнках, выкананні, але — просты па сутнасці.

Жывая атмасфера, жывая тканіна на сцэне ўзнікае нечакана. Часам нават тады, калі акцёры нічога не робяць асаблівага, а ў спектаклі адсутнічаюць складаныя метафарычныя «навароты». Памятаеце «Дарослую дачку маладога чалавека» ў легендарнага Анатоля Васільева?.. Чаму ў нас да крыўднага мала такіх спектакляў? Здаецца, што тонкая сувязь з гледачамі знікае з-за паўсюднай таннасці тэатральнага прадукту.

— Такія майстры, як Анатоль Васільеў, пачуццё праўды, меры фарміруюць гадамі. У ягоным калектыве рэжысёр і акцёры не проста аднадумцы, узнікае сувязь яшчэ больш шчыльная — як у манастыры. Мае значэнне ўсё, кожнае вымаўленае слова, кожны рух. Штосьці па-іншаму, гук не той — і адчуванне звышпраўды разбураецца. Узрушэння — нібы камета праляцела — не ўзнікне. Мы, здараецца, многае страчваем, таму што не да канца давяраем рэжысёру. Здаецца, што тут яшчэ трэба трошкі дадаць, тут крыху ўзмацніць...

Атрымліваецца, што сучасны тэатр існуе пераважна «на патоку», а мастацтва — справа штучная. І ўсё менш надзеі, што надалей будуць узнікаць спектаклі-ўзрушэнні.

— Не думаю. Проста мы ўрэшце пройдзем паласу вельмі моцнай матэрыяльнай залежнасці, беднасці нашых тэатраў. Людзі заўсёды цягнуцца да мастацтва, нават у самыя цяжкія хвіліны, калі, здавалася б, ім не да відовішчаў, не да канцэртаў... Пакуль тэатр бедны, мы, выпускаючы спектакль, не дазваляем сабе закрыць яго, сказаць: «На жаль, не атрымалася», — хоць цудоўна гэта разумеем. Акцёры і рэжысёры заўсёды працуюць на мяжы сваіх магчымасцей і выдатна ведаюць сілу слова, вымаўленага са сцэны. Ды толькі дзеля таго, каб усё сышлося, шмат чаго трэба. І нават на дыхтоўна выбудаваных спектаклях, якія адбыліся, моцная сцэпка, ток узнікаюць не на кожным паказе. Нават не ведаю, ад чаго гэта залежыць. Я ніколі не дазваляю сабе прыйсці на спектакль, сярэдненька сыграць яго і хуценька куды-небудзь збегчы. Але... «Двое на арэлях» мы сыгралі больш як чатырыста разоў, лепшымі былі — пяць. Спектакль пачынаўся і даходзіў да кропкі, пасля якой не хацелася жыць. На душы было пуста і радасна. Выказана ўсё, што я мелася сказаць гледачам з гэтым партнёрам, менавіта праз гэтага драматурга. Дарэчы, калі «Двое на арэлях» мы паказвалі на сцэне БДТ, току, асаблівай атмасферы не ўзнікла. Таўстаногаўскія акцёры былі ў захапленні, нагаварылі нам шмат кампліментаў, і ўсё ж — нешта не склалася. Што перашкодзіла тонкаму, найгранаму, намоленаму спектаклю прайсці на знакамітых падмостках найлепшым чынам? Растлумачыць не зможа ніхто.



ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.

«Усё ў садзе» Э.Олбі. Джэні.



ФОТА МІКАЛАЯ ЖОГЛЫ.

«Рулетка» паводле Ф.Дастаеўскага. Старая актрыса.

Мне здаецца, што асаблівая атмасфера, ток, існуе і ў гаўптманаўскім «Перад захадам сонца».

— Там ёсць нерв, які Барыс Луцэнка ўдала агаліў. Ёсць напружанне, якое не павінна адпускаць. Мае рацыю або не мая гераіня Беціна, людзі потым рассудзяць. У яе свая праўда, і на сцэне я — жывы чалавек, а не суддзя. Баронячы бацьку, Беціна робіць тое, што робіць. Хто такая гэтая дзяўчынка? Пігаліца? Што будзе са старым Клаўзенам далей — інсульт або інфаркт? Ён хворы чалавек, і Беціна цудоўна разумее, да чаго ўсё ідзе. Адзінокая, кульгавая (дарэчы, у п'есе гэтага няма), бязмежна адданая сям'і, і ніякія грошы яе не цікавяць. Прынамсі, мая гераіня змагаецца не за капітал, а за любоў бацькі, хоча быць патрэбнай яму,



ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.

«Букееў і кампанія» М.Горкага. Ніна Аркадзьеўна.

неабходнай. Хоць, паклаўшы руку на сэрца, лічу, што нават у такой сітуацыі нельга ламаць чужое жыццё. Кожны мусіць прайсці свой шлях сам. Ніхто староні не павінен вырашаць, што лепш: атрымаць інсульт ад кахання або — уратаванаму — дажываць свой век у крэсле-качалцы.

Дарэчы, што ў такой сітуацыі зрабілі б вы, Бэла Масумян?

— Паспрабавала б закаханых зразумець. Паверыла б, што яны не могуць адно без

ФОТА МІКАЛАЯ ЖОЛТЫ.



«Дабравесце ад Марыі» П.Кладэля. Маці.

аднаго, што менавіта каханне, а не прага грошай, кіруе дзяўчынай. Адпусціла б бацьку і не падпісала заяву. Учынак Беціны таксама прадыктаваны любоўю, ды ён уласцівы маёй гераіні, а не мне. Ці ёсць у такіх учынках праўда? Боль ёсць, праўды няма. Каханне — гэта ахвяраванне. Ахвяраванне нараджае боль. Боль нараджае каханне.

Як працуеце над вобразамі, калі ваша чалавечая пазіцыя не супадае з праўдай вашых персанажаў?

— Галоўнае — не я, а драматургія, якую нельга перайначваць «пад сябе». Трэба паважаць аўтара. Шукаць сугучнае табе, незалежна ад таго, падзяляеш погляды персанажа ці не. Узмацніць тое, што супадае. Нават выконваючы ролю ліхадзея, я павінна зразумець, як гэты чалавек існаваў. У дакументальных кадрах мы бачым Гітлера, які працягвае дзецям цукерку, або Леніна, які гладзіць котку. Гэта ж не проста прыдумана. Штосьці чалавечае было ім уласціва нават пры такой жорсткасці, дэспатызме. Акцёр шукае прыстасаванні...

Важна не рэзаць на кавалкі аўтара. Зразумець і ўвасобіць тое, што хоча рэжысёр. І толькі пасля падключыць уласную персону, Бэлу Масумян. Атрымліваецца штосьці кшталту шматгранніка, але ніводная грань не павінна вытыркацца. Тады ўзнікне вобраз, дзе аднолькавае значэнне маюць драматург, рэжысёр і ягоная ідэя, акцёрская індывідуальнасць. Дарэчы, ад роляў, якія выконваеш, заўважна змяняюцца аблічча і паводзіны, нават бытавыя манеры. Прынамсі, дома заўсёды ведаюць, што я буду іграць увечары. Памятаю, у спектаклі Валерыя Маслюка «Бабскае царства» атрымала ролю глуханямой. Гэта невялічкі эпізод у масоўцы і адзін радок у аповесці Нагібіна: «... і жыла там у вёсцы глуханямая дурнічка». Здаецца, даволі крыўдная роля — хадзіць у масоўцы і нават рэплікі не падаць. А мне хацелася, каб яна была жывая, кідкая, менавіта з нагібінскай аповесці. Не чуе гукаў, існуе як звярок, надзвычай чуллівая і трапяткая, імгненна ўсё разумее, ловіць інтанацыі. Надзвычай абвострана на ўсё рэагуе. Мысленна я ўсе ўнутраныя маналогі прагаворвала так інтэнсіўна, што пасля спектакля заставалася без голасу. А дома ніколі не памыляліся: калі да мяне звяртаюцца, а я не заўважаю, значыць — іду менавіта на «Бабскае царства». Увогуле паводзіла сябе інакш. Дарэчы, ніколі не іграла камедыі.

Не бачыце сябе ў камедыйных ролях?

— Імкнуся, каб іранічныя інтанацыі ў маіх работах прысутнічалі. А камедыйнага дару мне Бог не даў. Бо ёсць акцёры, у якіх усё атрымліваецца без напругі, нібыта само сабой — гэткая натуральная заразлівасць...

Як вы самі вызначаеце сваё амплуа?

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.



«Сунічная паляна» І.Бергмана. Агда.

ФОТА МІКАЛАЯ ЖОЛТЫ.



«На залатым возеры» С.Томпсана. Этэль. (Норман Тэер — Р.Янкоўскі.)

— Дакладна не ведаю. Магчыма, лірычная гераіня. Хоць менавіта гэты жанр мне не заўсёды падабаецца.

Мне здаецца, што вашым гераіням уласцівы моцныя драматычныя фарбы і вы здатныя іграць трагедыю.

— Імкненне ствараць моцныя характары было заўсёды. Цікавілі мужчынскія ролі. Гамлета, Авадня, Віёлу з «Дванаццатай ночы» іграла яшчэ ў тэатральным інстытуце. Марыла пра Рычарда, пра Медэю. Пазней у тэатры было шмат драматычных роляў. Зрэшты, нічога надзвычайнага, амаль усіх акцёраў прыцягваюць моцныя характары. Моцныя характары ў асноўным трагічныя.

Менавіта такі выбар — вынік унутранага светаадчування або асаблівасцей прафесіі?

— Толькі прафесіі. Я лёгкі чалавек, хоць і замкнёны. Не трагічна настроена, увогуле радуюся жыццю. Перакананa, што любоў — прытулак бессмяротнай душы. А ў гэтым сэнсе не існуе прафесійнай абранасці. Я добра шыю, няблага адчуваю сябе на кухні, люблю лес, люблю шмат хадзіць, не грэбую ніякай працай і не камплексую, выдатна адчуваю сябе ў любым асяродку. Вельмі мала сплю, таму мне заўсёды і на ўсё хапае часу. Здаецца, я шчаслівы чалавек. Ёсць адзін недахоп: пакуль не адчуваю свайго ўзросту. І гэта не вельмі добра. Дарэчы, маёй матулі 92 гады, а ў яе — маладая душа.

ФОТА АЛЯКСЕЯ АНТАНЕНКІ.

МАРЫНА КАПІЛАВА: «Я БЫЛА ЎСІМ...»



Калье «Кажан». Скура, латунь. 2006.

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

МАРЫНА КАПІЛАВА — ТВОРЦА, ЯКІ НЕ НАДТА ЎПІСВАЕЦЦА Ў ТУТЭЙШУЮ ПРАСТОРУ І ВІДАВОЧНА ВЫПАДАЕ СА СВАЙГО ЧАСУ. АТРЫМАЎШЫ ГРУНТОЎНЫ СТЫМУЛ ДЛЯ РАЗВІЦЦЯ СВАЁЙ ПРЫРОДНАЙ АДОРАНАСЦІ ПАДЧАС НАВУЧАННЯ ДЫЗАЙНУ, ЯНА РЭАЛІЗОЎВАЕЦЦА Ў САМЫХ НЕЧАКАНЫХ СФЕРАХ МАСТАЦТВА.

У гутарцы прымае ўдзел і настаўнік мастачкі — Ігар Якаўлевіч Герасіменка, заснавальнік і цягам 18 гадоў кіраўнік кафедры дызайну Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.

Алеся Белявец: Вы працуеце як дызайнер і як мастак. Ці ёсць тут для вас прынцыповая розніца?

Марына Капілава: У дызайне я не працавала ніколі. Я вучылася ў БДТМІ на кафедры дызайну, але так сталася, што больш дызайнам не займалася. Мне здаецца, што ў інстытуце нас дастаткова «ўзброілі» для таго, каб мы маглі займацца ўсім, што падабаецца, і калі б не навучанне дызайну, дык, мяркую, кола маіх інтарэсаў не было б такім шырокім. На кафедры мяне пазбавілі страху перад любым матэрыялам. Нам далі паспытаць патроху ўсяго, каб мы пасля вырашылі, чым жадаем займацца. Канешне, усе думалі, што мы будзем спрабаваць сябе ў дызайне. Дызайнерская адукацыя незвычайная менавіта тым, што дае свой пункт гледжання на ўсе традыцыйныя віды мастацтва. З чым бы мы ні працавалі і ў чым бы сябе ні рэалізоўвалі, усё роўна ў нас «дызайнерскі» светапогляд.

Ігар Герасіменка: Не згодны, што Маша не працавала ў дызайне. Мы распрацоўвалі разам архітэктурныя праекты, яна займалася ландшафтным дызайнам і дызайнам малых форм — стварала аб'екты, якія вельмі ўдала і арганічна ўваходзілі ў архітэктурнае асяроддзе.

Хочаш не хочаш, а дызайнерская адукацыя сапраўды выяўляецца ў падыходзе да творчасці. Напрыклад, «Яйкі» Цэслера і Войчанкі... Без дызайнерскай школы, без адпаведнага мыслення і бачання немагчыма стварыць такія аб'екты. Станкавісты так не мысляць. І ў многіх дызайнераў, чым бы яны ні займаліся, застаюцца правільна закладзеныя адносіны да многіх сфер мастацкай творчасці, а апрацоўка матэрыялаў займае вельмі важнае месца. Нават не апрацоўка, а разуменне здольнасці кожнага матэрыялу штосьці адметнае прыўнесці ў творчасць.

А.Б.: Дызайн упрыгожанняў — гэта ў вас, я так разумею, перадусім дробная пластыка. Я мела на ўвазе: ці прысутнічае ў вашай творчасці дызайнерскі падыход, ці прадумваеце, праектуеце вынік? Ці, наадварот, ідзяце ад пачуцця, ад адчування?

М.К.: Часткова праектую. Па-рознаму адбываецца. Часам я ведаю, што буду рабіць. Часам матэрыял сам дыктуе, як да яго звярнуцца. Я матэрыялаў не баюся і не адчуваю да іх той «паважлівасці», якая звычайна паралізуе мастака. Што золата, што латунь — мне ўсё роўна... Але — не, латунь мне падабаецца больш.

А.Б.: Вы лёгка пераходзіце межы мастацтваў...

М.К.: Таму што я на самай справе гэтых межаў не ведаю. Усё — поле дзейнасці. Чаму мы павінны сябе абмяжоўваць? Нам далі метад, нам даказалі, што ў прынцыпе, намаганнямі волі, мозгу і рук, мы можам усё.



Харты. Бронза, ліццё. 2005.

А.Б.: Ці адчуваеце вы ў нашай культурнай прасторы выразны іерархічны падзел на мастацтвы высокія і прыкладныя? Напрыклад, у Еўропе ў сярэдзіне мінулага стагоддзя нават узнік адмысловы мастацтвазнаўчы тэрмін — «новае ювелірнае мастацтва», дапасаваны да выразных эксперыментальных вырабаў, створаных незалежна ад заказчыка. Гэтыя вырабы нароўні з іншымі творамі мастацтва экспанаваліся на выставах і збіраліся ў музейных калекцыях...
М.К.: Гэты падзел я, напэўна, адчувала б, калі б была ў нейкай сістэме. А з тымі, хто разглядвае мае творы на выставах, у мяне няма прамых кантактаў.
І.Г.: Сёння ўжо няма таго ціску з боку «верхніх слаёў» мастацтва. А аматар увогуле не ведае, дзе нізкае, дзе высокае. Межы размываюцца.
М.К.: Аднак у нас ёсць Саюз мастакоў, дзе іерархія даволі выразная. Але я — сама па сабе. Ведаеце, у Кафкі ёсць выдатны твор — «Працэс»: вы гуляеце ў навязаныя гульні і ў рэшце рэшт аказваецеся ахвярай сістэмы. А можна ж было не пайсці па павестцы і проста сказаць: «Судзіцеся самі».
А.Б.: Тады як наконт удзелу ў выставах?
І.Г.: А вельмі проста: у Машы больш выстаў за мяжой, чым тут.
М.К.: У мяне былі тры выставы ў Мінску. Зрэдку ўдзельнічаю ў групавых экспазіцыях, калі знаёмыя клічуць. Але ў планы па выставах я, канешне, не ўваходжу.
А.Б.: Я вяду да таго, што вашы ўпрыгожанні па сваёй архітэктоніцы, па характары вобраза мацней уздзейнічаюць, чым якая скульптура.
М.К.: Таццяна Бембель доўга думала, як гэтыя творы можна назваць, і назвала іх «скульптуры для цела»... А чаму ў мяне такое непаважлівае стаўленне да іерархіі? Мы прыйшлі на кафедру дызайну ўсе розныя і выйшлі адтуль яшчэ больш рознымі. Што было ў нас індывідуальнага, тое расквітнела. А вучыць гэтаму не трэба, галоўнае — не душыць. З нас тры шкуры дралі, але абыходзіліся паважліва. К канцу навучання я дакладна ведала, чаго я не ведаю. А гэта ўжо шмат, бо калі прыходзіш вучыцца, думаеш, што ведаеш амаль усё. Прабелы ў сваёй адукацыі разумееш, калі атрымліваеш дыплом. Я называла сябе тады: чалавек акадэмічнага няведання. Затое ўсведамляла, чаму я цяпер буду вучыцца.
І.Г.: Хацеў бы вярнуцца да размовы пра нашу культурную прастору. Мне падаецца, што людзі, якія стаяць убаку ад афіцыйнага мастацтва, якраз у стане даць нацыі нашмат больш. Таму што яны рухаюцца па ненаезджаных каляінах і шукаюць незанятыя лакуны. Гэта само сабой атрымліваецца. Адкрываюцца нейкія нішы, у якіх афіцыйнае мастацтва не прысутнічае, і высвятляецца, што тут можна сябе праявіць... Цяпер вельмі складаны час: у соцыуме адбываецца ломка ўстановак і стэрэатыпаў, у нацыянальных культурах — працэс пераарыентацыі каштоўнасцей. Заходнія культуры заўсёды лічыліся «заканадаўцамі» ў нормах жыцця, а пасля і мастацтва. Але цяпер, з пад'ёмам усходніх культур, раўнавага ў свеце рэзка парушаецца. Мяняецца агульная сітуацыя, і гэта адразу адбіваецца на выяўленчых формах мастацтва.



Бранзалет «Драконічык». Бронза, ліццё. 2005.

Ва ўмовах, калі ўсе культуры заяўляюць пра сабе выразна і пэўна, беларуская культура мусіць ідэнтыфікаваць сябе ў параўнанні з іншымі. Гэта павінны вырашаць мастакі, калі яны ўсведамляюць сваю місію. І вось тады творцы, якія не ўваходзяць у афіцыйныя іерархіі, у першую чаргу здольны прад'явіць пэўныя каштоўнасці.

Таму, калі я бачу нетрадыцыйныя формы праяўлення творчых пошукаў, я думаю: а раптам гэта якраз тое? Бо гэтага нідзе не было — ні ў Расіі, ні на Захадзе, ні на Усходзе. Тое, што пасля будзе ідэнтыфікавана як мясцовая рэгіянальная культура. На гэта ёсць нейкая надзея.
М.К.: Я лічу, што памылка культурнай палітыкі ў тым, што вызначаецца, якое мастацтва павінна прадстаўляць дзяржаву. Гэта неяк не па-гаспадарску. Мастакі, якія тут жывуць і працуюць, якраз і складаюць беларускае мастацтва. Гэткая шматстайнасць рабіла б гонар краіне. Нагадаю, што Беларусь за мяжой часта ведаюць толькі таму, што тут жыў Шагал. А ў нас прымаецца толькі тое, што заказваюць. А заказваюць тое, што зразумела і знаёма. Нізавошта не паверу, што мастакі, выконваючы заказ, натхняюцца вобразамі, якія ствараюць... Думаю, натхненне там мае вельмі канкрэтныя матэрыяльныя стымулы.
А.Б.: Давайце вернемся ўсё ж да творчасці, а канкрэтней — да вашай «скульптуры для цела». Упрыгожанне — частка вобраза чалавека. Яно можа выконваць важныя для чалавека функцыі — абароны, камунікацыі... Хто мяркуемы ўладальнік гэтых рэчаў?
М.К.: Я ствараю ўпрыгожанні для сябе. Я іх нашу сама. Пасля, калі яны мне надакучваюць, я з імі развітваюся.
І.Г.: Яны — абарона, але не са знакам адгароджвання ад свету...
М.К.: Хутчэй нападзенне — якое і ёсць самая лепшая абарона. Правакацыя: я выйшла, глядзіце на мяне! Калі не справакаваць нешта, ніколі не даведаешся, як яно ёсць на самай справе. А ўвогуле я пра гэта не думаю. Усё адбываецца само сабой. Мне падабаюцца мае ўпрыгожанні. Я не ведаю, хто б іх яшчэ насіў.
А.Б.: Гэтыя скульптуры для цела працуюць і як працяг цела.
М.К.: І таму яны нават тым, каму падабаюцца, не заўсёды пасуюць. Цяжка вызначыць, каму яны падыдуць. Яны нібы самі выбіраюць, хто будзе іх насіць. А не наадварот.
А.Б.: Так, бо ў іх вельмі выразная вобразнасць.
М.К.: Але калі пра гэта думаць і праектаваць — нічога не атрымаецца.
А.Б.: Чаму ў вас такія дзіўнаватыя вобразы? Гэта ідзе ад вашай унутранай прыроды ці ёсць увасабленнем нейкай філасофіі?
М.К.: Філасофіі — не. Я не надта спрабую асэнсаваць свае прыхільнасці. Мне проста гэта падабаецца.
І.Г.: Маша выдатна адчувае насякомых і жывёлін. Але адчуваць — не значыць псіхалагічна ідэнтыфікаваць сябе з імі, гэта і немагчыма, напрыклад, з насякомымі. А вось механізм руху, характар паваротаў, разваротаў, ракурсы... Ёй на аркушы дастаткова памаляваць, калі яна нечага яшчэ не адчула, пакрэсліць — і яна ўяўляе, як гэта можа быць на самай справе. І атрымліваецца, што мастачка ў гэты момант спасцігае тое, што спасцігнуць нейкім іншым чынам, звонку, немагчыма. Толькі праз свае рукі, праз творчасць. Я гэта шмат разоў заўважаў. Таксама і ў тых выпадках, калі выдумляюцца вар'яцкія істоты, якія не існуюць. Яны настолькі заканамерна складзены, што калі якому-небудзь батаніку паказаць формы яе расліннасці, а заолагу — неверагодную птушку, вучоныя, магчыма, і не паверацць, што насамрэч іх няма, але спалохаюцца, што такіх не ведаюць.

Кальe «Хамелеон». Латунь, біруза, дрэва. 2000.



Джокер. Фарфор, скура. 1995.



ФОТА ЯЎГЕНА КОЛЧАВА.







Кальле «Начны матылёк». Латунь, шкло. 2006.

Гэта вельмі прадуктыўны шлях для мастака — пагружаючыся ў свой свет, ён з глыбіні пачынае яго ўзнаўляць. І нават гэтага не ўсведамляе.
М.К.: А Ігар Якаўлевіч ведае, бо ён першы чытаў Юнга. Я пазней. Гэта — калектыўнае бессвядомае...
І.Г.: Дапусцім, не зусім так.
М.К.: Для таго каб тое, чаго не ведаеш, намаляваць, трэба гэтым пабыць. А для гэтага трэба толькі перастаць думаць пра сябе як пра чалавека — і адразу ўсё зразумееш. Варта толькі задаць сабе нейкае пытанне і не спрабаваць прамаўляць гэта словамі. Таму што тады мы «разбалбочваем» абсалютна ўсё. Паміж пытаннем і адказам вельмі кароткі шлях. Калі сабе не перашкаджаць — адказ прыходзіць адразу.
І.Г.: Вось тут Юнг быў бы задаволены.
М.К.: Я яго чытала з алоўкам у руцэ... Каб намаляваць тыгра, я не буду лазіць па кнігах. Я ведаю, як ён выглядае — анфас, у профіль. Усё астатняе магу прыдумаць. Я магу гэты вобраз выбудаваць. А адкуль я гэта ведаю?.. Думаю, што я была і тым, і тым... Магчыма, яшчаркай зусім нядаўна. І цяпер я ўсё ўзгадваю.
А.Б.: Вы доўга захапляліся такім сур'ёзным матэрыялам — металам.
М.К.: Так, года паўтара назад я займалася металам з раніцы да ночы. Я позна пачала з ім працаваць, і мне хацелася хутка ўсё засвоіць. Цяпер я ўжо працую, як гурман — гэта я зраблю, а гэтага не буду. А быў перыяд, калі я не магла спыніцца. Не трэба было чакаць, калі прыляціць муза: адбою не было, толькі форткі зачыняй. Я яе ў дзверы — яна ў акно. Хацелася хутчэй дарабіць адну работу, таму што я ўжо ведала, што буду рабіць наступнае. Спынялася, калі канчаўся матэрыял, ці проста падала ад знямогі.

З металам, насуперак распаўсюджанаму меркаванню, нашмат прасцей працаваць, чым з плоскасцю, паперай. Увогуле, самы цяжкі матэрыял — менавіта папера, там трэба быць сапраўдным майстрам. Метал любіць, калі з яго здзекуюцца, яго ўдарыш — ён адгукаецца. З гэтым матэрыялам і выпадковасці дарэчы. Лёгкі матэрыял, што у ім цяжкае — гэта яго вага. Кавалак металу на рэйку пакладзі, цягнік праехаў — ужо прыгожа атрымалася. У прынцыпе, каб зрабіць прыгожа, не патрэбны вялікія высілкі.

Пасля металу я сур'ёзна захапілася літаграфіяй. Цяпер у мяне перапынак, бо зноў захацелася ляпіць. Таму што, пакуль я малявала, накапілася шмат даўгоў перад аб'ёмнай формай. Ёсць рэчы, якія лепш маляваць, іншыя — лепш ляпіць. Ёсць у мяне старыя малюнкі, якія я пачынаю ўзнаўляць у аб'ёме. І цяпер яны вяртаюцца ў іншай якасці. Гэта нават не паўтор.
А.Б.: Ці часта ў вас адбываюцца выставы на Захадзе?
М.К.: Не ведаю, што такое «часта». У 1997 годзе была першая. Праз нейкі час была выстава лялек. Сапраўднай удачай стала выстава ў Італіі. Я прывезла туды малюнкі алоўкам. Не вельмі паважаны від мастацтва. У нас да малюнка адносяцца як да нечага дапаможнага, іх ніхто і не бачыць. А ў Італіі ўсё адбывалася вельмі сур'ёзна. Мне аддалі пад выставу замак. Я, канешне, сама б не справілася, але чалавек, які выставу рыхтаваў, адабраў работы, прывёз туды, аформіў, развесіў.



Вінаградны вослік.
Бронза, ліццё, ракавіна. 1998.



Кальле «Жук».
Бронза, ліццё, камень. 1995.



Песня песняў. Літаграфія. 2005.

І я прыехала палюбавацца на тое, як я там прыгожа прадстаўлена. Быў цудоўны прыём! Я ўбачыла, як трэба ставіцца да мастака. Справа яшчэ ў тым, што я прыехала «без багажу». Тут мяне ведаюць, і гэта мне перашкаджае: я ведаю, што мяне ведаюць. І паводжу сябе адпаведна. Туды я з'явілася проста незнаёмкай. А так як мне сказалі, што я bella, дык я яшчэ ператварылася ў чароўную незнаёмку. А што мне замінае ў такой якасці рэалізавацца, калі там ніхто мяне не ведае? І выдатна: я там пабыла цудоўнай незнаёмкай без гісторыі. Італьянцы з нагоды майго з'яўлення што захацелі, тое і прыдумалі. А прыдумалі яны, што я добры мастак. Былі ўпэўнены, што ў мяне свая школа, майстэрня, вучні.
А.Б.: Пра школу пытанняў не задаю, але як наконт вучняў?
І.Г.: Я думаю, што школы, якую можна было б арганізаваць пад брэндам Машы Капілавай, не атрымалася б. Вельмі арыгінальны ў мастака асабісты ракурс гледжання, неверагодныя па тонкасці адчуванні. Комплекс адчуванняў настолькі адметны, што вельмі цяжка было б знайсці людзей, якія хацелі б ці маглі стаць яе вучнямі.

Ёсць у яе яшчэ адна выдатная рыса: незгінальнасць. Бо з такім фармальным майстэрствам зарабляць вельмі лёгка. Трэба толькі захацець. Але Маша не толькі сабе гэтага не дазваляе, але нават у той бок не глядзіць. Таму ў яе такая спажывецкая «тыпавуха» ніколі не з'яўляецца. Замест гэтага яна паглыбляецца ў свой свет, вытанчваецца, мадыфікуецца нейкім асаблівым чынам. І ўсё больш і больш становіцца сама сабой. Гэта рэдкасць, каб мастак з часам усё больш набіраў, павышаў якасць — гэта ўласцівасць таленавітага чалавека. Як і нежаданне ўслухоўвацца, упісвацца ў тое, што робіцца навокал. У мяне вялікае спадзяванне на мастакоў, якія развіваюцца па-за межамі афіцыйнай плыні. Хоць яны і не могуць уплываць на беларускае мастацтва, таму што іх не прымаюць афіцыйныя мастацкія структуры.
М.К.: З іншага боку, іх прысутнасць нешта дадае ў агульную атмасферу.
І.Г.: Я неяк спытаў Машу, чаму яна не займаецца жывапісам. Яна адказала: гэта занадта проста. Калі ў чалавека столькі ідэй, ён сапраўды можа жыць, як хоча.
М.К.: Мне колер непатрэбны. Я ў чорнабелым знаходжу ўсе колеры. Лінія можа і колер у твор прыўнесці. Цікава тады, калі няма канкрэтыкі. Дзеці гэта разумеюць, яны такія думкі прагаворваюць, калі малююць. Малюе дзяўчынка сінім алоўкам і кажа: «Рудыя валасы, чырвоныя вусны, зялёная сукенка і залатыя чаравікі».

Выдатна быць дызайнерам і працаваць ва ўсіх сферах, якія існуюць. Поўная безадказнасць. Я не скульптар, не графік. Я паяц. Мне ўсё можна.
А.Б.: Вы працуеце на стыках, лёгка пераходзіце з аднаго віду мастацтва ў іншы. У вас ёсць твор, які можна было б аднесці да вамі вынайдзенага віду мастацтва?
М.К.: Гэта — я, калі, апрануўшы «скульптуры для цела», выходжу на вуліцу і пачынаю калекцыянаваць рэакцыю людзей. Гэта адначасова і паказ мадэляў, і ўласны перформанс.



Бранзалет «Дрэва». Латунь. 2002.



ЯЎГЕНА РАПНА

У пошуках рэальнага часу

З балкона дома, што насупраць ратушы, жвавая дзяўчынка пускае ў пахмурнае неба мыльныя бурбалкі. Рознакаляровая чародка весела лунае над мінскай вуліцай. Адразу ўзгадваецца чухраеўская «Балада пра салдата», дзе такія ж мыльныя бурбалкі знікаюць у лесвічным пралёце дома, набрынялага жахам агульнай трагедыі. Жыццё, падобнае на кіно, ці кіно, падобнае на жыццё...

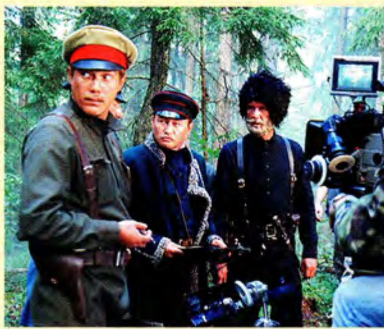
Андрэй Таркоўскі калісьці заўважыў у нататках, што галоўная бяда кінематографа ў тым, што ён дзеля выгады апусціўся да ўзроўню гледача, адмовіўся ад мастацкага выкарыстання адзінай каштоўнай магчымасці, вынайдзенай Люм'ерамі, — здольнасці зафіксаваць рэальнасць часу дзеля ўзбагачэння і канцэнтрацыі фактычнага чалавечага досведу. Ідэальным кінематографам з гэтага гледзішча падаецца хроніка. Не як спосаб здымкі, а як спосаб узнаўлення і перастварэння жыцця. Без тэатральных эфектаў і пастановачных хітрыкаў.

Менавіта па гэтай прычыне нашы дакументальныя стужкі на некалькі парадкаў вышэй за стужкі ігравыя. Люстэрка, калі яно не крывое, хлусіць не здатнае па вызначэнні... На III Міжнародным каталіцкім фестывалі хрысціянскіх фільмаў і тэлепраграм «Magnificat-2007», які праходзіў у Глыбокім 20 — 24 чэрвеня і прадстаўляў 34 дакументальныя карціны і 9 тэлевізійных праграм з розных краін свету, галоўны прыз атрымаў праект тэлеканала «Лад». Праграма «Лёс чалавека: ксёндз Казімір Жыліс» рэжысёра і аўтара сцэнарыя Алега Чацверыкова пераканаўча распавядае пра пакручасты лёс апантанага чалавека, святара, які здолеў перамагчы п'янства ў сваёй парафіі на Гродзеншчыне і наладзіць службу ў Гродзенскай турме...

Кадр з фільма А.Голубева «Чаклун і Румба».

Як і чакалася, кінапраграму сёлетняга «Славянскага базару ў Віцебску» ўпрыгожыла прэм'ера ігравога фільма «Ворагі» Марыі Мажар — беларускага рэжысёра (як яна сама сябе называе), што жыве і працуе ў Расіі, але заўжды напагатове супрацоўнічаць з Беларуссю. Мо сапраўды Радзіму лягчэй любіць здалёк?

Ухвалу гледачоў атрымалі і шчырыя мастацкія кароткаметражкі «пташукоўцаў» Людмілы Дуброўскай «Дзікія звяры свету» і Аляксандра Канановіча «Колер кахання», прадстаўленыя ў праграме «Новыя твары беларускага кіно»



ФОТА ВІКТАРА ЗАЙКОЎСКАГА.

Рабочы момант здымак фільма А.Фаміна «Выратаваць імператара».



Кадр з праграмы тэлеканала «Лад» «Лёс чалавека: ксёндз Казімір Жыліс».

на «Славянскім базары». Гэта, бадай, ледзь не ўсе яркія чэрвеньска-ліпеньскія кінападзеі на абсягах Беларусі.

Але на фоне новай мастацкай карціны народнага артыста Расійскай Федэрацыі Станіслава Гаварухіна, прэзентаванай у Мінску на Днях Масквы ў сярэдзіне чэрвеня, рэальныя дасягненні беларускай кінавытворчасці блякнуць, на мой погляд, неймаверна. Лірычная драма «Артыстка» зроблена за месяц, што ніяк не паўплывала на якасць роляў Яўгеніі Дабравольскай, Марыі Аронавай, Аляксандра Абдулава... Фільм — адбітак нашага часу, смешнага і трагічнага адначасова, рэальнага настолькі, наколькі рэальнымі выглядаюць нашы мары зрабіць яго спрыяльным для ўласнай самарэалізацыі. Гаварухін не можа здымаць кепскае кіно. Дакладней, не хоча апускацца да ўзроўню гледача, не зважаючы на настойлівыя просьбы, што гучаць цягам ледзь не трыццаці гадоў, зрабіць гарантавана паспяховы ў камерцыйным плане працяг стужкі «Месца сустрэчы змяніць нельга». Vivat, Гаварухін!

А «Беларусьфільм» па-ранейшаму — на этапе чарговай перабудовы і першапачатковага назапашвання капіталу. У няпэўным узросце эканамічнага сталення не выпадае дбаць пра высокамастацкае пераасэнсаванне дня сённяшняга, няхай сабе і пазначанага сцэнарыямі як беларуская мінуўшчына ці мройлівая фантастычная будучыня. Не маю на ўвазе ваенную драму Андрэя Голубева «Чаклун і Румба» ці казку Алены Туравай і Івана Паўлава «Навагоднія прыгоды ў ліпені», здымкі якіх — у поўным разгары. Гаворка пра унікальны досвед Нацыянальнай кінастудыі па здачы ў арэнду матэрыяльнай базы для стварэння расійскіх прыгодніцкіх карцін. Да прыкладу, смалявіцкае змешанае рэдкалессе прыняло аблічча сібірскай тайгі: Алег Фамін здымае ў Смалявудзе авантурны кінафільм «Выратаваць імператара». А рэжысёр Армянак Назікян з не меншым імпэтам працягвае працу над дэтэктыўным тэлесерыялам «Выклік»... І гэта далёка не поўны пералік расійскіх камерцыйных стужак, якія здымаюцца сёння з дапамогай паслуг «Беларусьфільма». Мыльныя бурбалкі, але далёка не чухраеўскага стандарту.



Кадр з тэлесерыяла А.Назікяна «Выклік».



ТАМ, ДЗЕ БЕЛАЕ СОНЦА...

Кадр з фільма І.Пасэра, С.Бадрова-старэйшага, Т.Цяменава «Качэўнікі». 2005.

АЛА БАБКОВА

«ІМПЕРЫЯ РАСПАЛАСЯ, АЛЕ ІМПЕРЫЯ КІНО ЗАСТАЛАСЯ», — ГЭТЫ АФАРЫЗМ НАЛЕЖЫЦЬ ВЯДОМАМУ РУСКАМУ ПІСЬМЕННІКУ АНДРЭЮ БІТАВУ, ЯКОГА АДНОЙЧЫ ЗАПРАСІЛІ ЎЗНАЧАЛІЦЬ ЖУРЫ АДКРЫТАГА ФЕСТЫВАЛЮ КІНО КРАІН СНД І БАЛТЫІ «КІНАШОК». ГЭТЫ КІНААГЛЯД АДБЫВАЕЦЦА Ў АНАПЕ І ШТОРАЗ СУСТРАКАЕ СІМВАЛАМІ, ЯКІЯ ПЯТНАЦЦАЦЬ ГАДОЎ ТАМУ БЫЛІ Б НЕМАГЧЫМЫЯ: ЛЯ ЗАЛАЦІСТАЙ ПОСТАЦІ АБАРЫГЕНКІ-БАСПОРКІ РАЗВЯВАЮЦЦА ПЯТНАЦЦАЦЬ СЦЯГОЎ БЫЛЫХ РЭСПУБЛІК. А КРЫХУ ДАЛЕЙ — ЭМБЛЕМА СОНЦА НА БЛАКІТНЫМ ФОНЕ. АФІЦЫЙНЫЯ СІМВАЛЫ МІРНА ЎЖЫВАЮЦЦА З НЕАФІЦЫЙНЫМІ. НА ПАЧАТКОВАЙ ЭМБЛЕМЕ «КІНАШОКУ» МЕСЦІЎСЯ СЕРП З КУКІШАМ ЗАМЕСТ МОЛАТА (ПОТЫМ НА НЕЙКІ ЧАС ЯГО ЗАМЯНІЛІ РУЖАЙ)...

БРАТЫ «ЛІСТАПАД» ДЫ «КІНАШОК»

«Кінашок» — кінафэст на тэрыторыі Расіі, які падтрымліваецца кіраўнічымі структурамі СНД (рашэнне дзейнічае да 2010 года). Яскравы доказ, што кінаагляд наўпрост уплывае на развіццё мастацтва ў колішніх саюзных рэспубліках. Тут захаваліся пэўныя стасункі савецкай эпохі. Многія з пастаянных удзельнікаў фестывалю скончылі Усесаюзны дзяржаўны інстытут кінематаграфіі (цяпер — Усерасійскі імя С.Герасімава) і Вышэйшыя сцэнарныя і рэжысёрскія курсы. Таму час ад часу ў прасторы «Кінашоку» ўзнікаюць творчыя альянсы, новыя прадзюсерскія праекты, зараджаецца дзелавое партнёрства, немагчымае ў іншых абставінах. А ў першыя дні фестывалю былыя аднакашнікі за келіхам кубанскага віна наталяюцца ўспамінамі і расповедамі пра тое, хто і як уладкаваўся ў сваёй рэчаіснасці, як цяжка цяпер здабыць грошы нават на кароткаметражку, якія часам невыносныя камерцыйныя патрабаванні... Дарэчы, яшчэ гадоў пяць таму вяліся размовы пра ўзнаўленне адзінай пракатнай прасторы, якая існавала за савецкім часам, але, напэўна, жыццё адкінула гэтую ілюзію, бо пракат цяпер знаходзіцца ў руках дыстрыб'ютараў, якія дзейнічаюць у звязцы з прадзюсерамі і кінакампаніямі-вытворцамі. Кінематограф СНД і Балтыі ўвайшоў у сферу маркетынгу і відовішчнага патэнцыялу.

Раскоша зносін з былымі кумірамі на «Кінашоку» — асобная размова. Тут за пятнаццаць гадоў, здаецца, не было толькі Алега Янкоўскага, Алега Табакова ды яшчэ, можа, дзесятка савецкіх улюбёнцаў. Гэта з расійскай кагорты. І ўжо нідзе, акрамя як тут, не сустрэнеш азербайджанскага цуда-акцёра Расіма Балаева, казахскага аксакала Асаналі Ашымава (выканаўцы роляў і чэкістаў, і зладзеяў у прыгодніцкіх фільмах), прыгажуні-эстонкі ЭвеКіві (якая не так даўно адважылася распавесці пра сваё каханне з амерыканскім спеваком Дзінам Рыдам), туркменкі Маягазель Аймедавай (яе Агулькейік з фільма «Нявестка» ў 1970-я абышла многія экраны свету), малдаваніна Грыгорэ Грыгорыу (Лойка Забар у фільме «Табар сыходзіць у неба»), грузінскага любімца Кахі Каўсадзе (Абдула ў «Белым сонцы пустыні», Дон-Кіхот у вядомым савецкім тэлесерыяле) і іншых, якія настальгічна нагадваюць пра мінулы час і ягоныя шэдэўры.

«Кінашок» ужо які год з'яўляецца фестывальным сабратам нашага «Лістапада», дапамагае ствараць яго конкурсную і пазаконкурсную праграмы. У 2005 годзе з анапскага кінафоруму ў Мінск перавандраваў адзін з прызёраў («Куфар продкаў» Нурбека Эгена, Кыргызстан у капрадукцыі з іншымі краінамі), а ў 2006-м — гран-прызёр «Дастала!» Пеэтэра Сіма (Эстонія — Германія) і «Радзіма» Зульфікара Мусакава (Узбекістан) трапілі ў асноўную праграму «Лістапада». А яшчэ сталічныя кінатэатры і Дом кіно выкарысталі дакументальныя і ігравыя кароткаметражныя стужкі, якія таксама былі адабраны ў Анапе.

«КАЧЭЎНІКІ» ДАПАМАГЛІ «КАЗАХФІЛЬМУ»

Для мяне «Кінашок» — пляцоўка, на якой з 1995 года (менавіта з гэтай пары Анапа стала цэнтрам кіно краін СНД і Балтыі) можна было адсачыць калі не ўсе, дык хаця б некаторыя істотныя тэндэнцыі ў развіцці кінематографа былых саюзных рэспублік. Пасля Расіі, якая, безумоўна, лідзіруе па перыметры постсавецкай тэрыторыі, трэба паставіць Казахстан. Тутэйшаму нацыянальнаму кіно спрыяў комплекс фактараў: падрыхтаваныя рэжысёрскія кадры новага пакалення, арганізацыйная рэформа «Казахфільма», спрыяльныя эканамічныя ўмовы для развіцця прадзюсерскага (незалежнага) кіно, дзяржаўная пад-

трымка. Значна падштурхнула вытворчасць «Казахфільма» пастаноўка ў 2003 годзе буйнабюджэтнага міжнароднага праекта «Качэўнікі» (разам з ЗША і Расіяй), на які прэзідэнт Казахстана Нурсултан Назарбаеў выдаткаваў 34 мільёны долараў (фільм завершаны ў 2005-м). На першым этапе здымак было арандавана да 80 працэнтаў тэхнікі і запрошана 160 спецыялістаў. Але ўжо напрыканцы вытворчасці арэнда абсталявання не перавышала 20 працэнтаў, а збоку было запрошана толькі 60 чалавек. На вучобу сваіх спецыялістаў і набыццё сучаснай тэхнікі з бюджэту фільма выдзелена 5 мільёнаў долараў. Затое цяпер кінастудыя ў Алматы можа ўпэўнена ўдзельнічаць у іншых буйных праектах (напрыклад, у эпічнай стужцы Сяргея Бадрова «Мангол» пра маладосць Чынгісхана), бо тэхнічнае пераўзбраенне адпавядае сучасным кінастандартам.

Блокбастэр рабіўся дзеля іміджавых мэтаў — праслаўлення нацыі (у аснове твора — ідэя перамогі продкаў казахстанцаў над варожымі плямёнамі джунгараў, якая паклала пачатак фармаванню дзяржаўнасці ў XVI стагоддзі). Зазначу: пастановачная планка была даволі высокай — ад літаратурнай асновы (аўтар — вядомы кінадраматург Рустам Ібрагімбекаў, сусцэнарыст шэрагу стужак Мікіты Міхалкова) да спецэфектаў Іва Дэбашо, які працаваў разам з пастаноўшчыкамі амерыканскага ваеннага баевіка «Пёрл-Харбар». Шмат было і еўрапейскіх спецыялістаў. Рэжысёрскі «руль» трымалі амерыканец чэшскага паходжання Іван Пасэр, расіянін Сяргей Бадроў-старэйшы і казах Талгат Цяменаў. Галівудскі стандарт стужкі адчувальны, сцэнарый больш схіляўся да нацыянальных прыкмет... Ці здолеюць «Качэўнікі» вярнуць публіку ў прыватныя кінатэатры, пакажа час, але ў любым выпадку казахстанцы маюць ужо грунтоўныя набыткі для ўпэўненага нарошчвання кінабізнесу. Цяпер яны робяць прыкладна пяць поўнаметражных і дзве-тры кароткаметражныя ігравыя стужкі ў год, на якія з дзяржаўнай кішэні выдаткоўваецца да чатырох мільёнаў долараў. Паколькі казахстанская кінематаграфія два дзесяцігоддзі карыстаецца аўтарытэтам у сусветным кінаасяродку, яе таленавітыя прадстаўнікі атрымліваюць пазыкі ад заходніх і ўсходніх бізнесменаў. Капрадукцыя — звычайная з'ява ў казахстанскім кіно. Замежны інвестар можа выбіраць таленавітага кінематаграфіста на самыя розныя праекты — у рэспубліцы ёсць прыкладна пяць дзесяткаў дзеючых рэжысёраў. Фільмы некаторых у розныя гады мінскія гледачы бачылі на «Лістападзе»: трагікамедыю «Фара» Абая Карпыкава, рэтрастужку «Жыццяпіс юнага акардэаніста» і «Малітву Лэйлы» Сатыбалды Нарымбетава, «Трох братоў» Серыка Апрымава, «Выспу адраджэння» Рустэма Абдрашава. Гэтыя і іншыя стужкі, якія я бачыла на «Кінашоку», належаць да аўтарскага кіно, можа, толькі некаторыя — напрыклад, «Фара» (зроблена з расіянамі) — больш схільныя да камерцыйнага мэйнстрыму. Што тычыцца агульнага вектара, дык, на думку казахстанскага кіназнаўцы Гульнары Абікеевай, «большасць рэжысёраў працуе ў напрамку стварэння казахскай культурнай ідэнтычнасці. Калі гаварыць пра стылістыку, дык гэта кіно няспешнае, філасофскае, сузіральнае. Крыху іроніі, крыху гумару. Павольны рытм, прасторавыя гарызанталі. Такім чынам, ёсць, безумоўна, спроба намацаць нешта сваё, нацыянальнае, і не толькі ў сюжэтах». Дадам, што існуе казахстанскае сацыяльна-крытычнае кіно на гістарычным і сучасным матэрыялах. Першае робіцца на дзяржаўнай студыі і па-за ёю, другое — пераважна ў студыі незалежнай. Да кінематаграфістаў апошняга напрамку належыць Серык Апрымаў, які ўзнімаў у творах праблему дэградацыі суайчыннікаў у сельскай глыбінцы (у яго ёсць трылогія, дзе дзеянне адбываецца ў родным ауле Аксуат) і якога нават абвінавачвалі ў паклёпах на рэчаіснасць. Апошні фільм рэжысёра «Паляўнічы», на мой погляд, блізкі да шэдэўра. С.Апрымаў, стварыўшы шэраг сацыялагічна-мастацкіх стужак пра болевыя кропкі сучаснасці, звярнуўся да нацыянальных каранёў. Яго герой — чалавек, які ведае мову прыроды і вучыць ёй хлопчыка з цяжкім лёсам. Такой натурнай прыгожасці ў кіно я даўно не бачыла, а эпізоды, якія могуць належаць і часу феадалізму, і нашай рэчаіснасці, проста зачароўваюць (напрыклад, сустрэча са знахаркай, якая адчувае покліч плоці ў падлетка і вучыць яго стрымліваць жаданні). На «Кінашоку-2004» сапернікамі на атрыманне Гран-пры былі якраз «Паляўнічы» і яшчэ адзін казахстанскі фільм — «Выспа адраджэння» дэбютанта Рустэма Абдрашава. Журы вылучыла на першае месца дэбютанта, а стужку С.Апрымава ўзнагародзілі прызам за рэжысуру. Затое ён атрымаў пазалетась «Ніку» — Нацыянальную кінематаграфічную прэмію Расіі. На жаль, па апошніх звестках, С.Апрымаў пакінуў радзіму, з'ехаў у ЗША, што, канешне, стала немалой стратай для рэспубліканскага кіно.



Рэжысёр С.Апрымаў.



Рэжысёр Р.Абдрашаў.



Рэжысёр Т.Цяменаў.



Кадр з фільма С.Апрымава «Паляўнічы». 2005.



Кадр з фільма Р.Абдрашава «Выспа адраджэння». 2005.

УЗБЕКІ РАЗВІТАЛІСЯ З САВЕЦКАСЦЮ

Па-свойму развіваецца кінематограф Узбекістана. Студыя «Узбекфільм» у свой час пераўтварылася ў акцыянернае таварыства, у якім больш за палову ўласнасці належыць дзяржаве, амаль трыццаць працэнтаў — брытанскай кампаніі з міжнародным статусам. Паралельна існуе прыватнае кіно на відэаносьбітах — у асноўным музычныя драмы і камедыі на індыйскі капыл (каля трох дзесяткаў штогод). Іх фінансуюць бізнесмены, дэманструюцца яны ў кінатэатрах. Такі бізнес выгадны, бо мае масавы попыт. Некалькі гадоў таму я размаўляла з вядомым узбекскім рэжысёрам Юсупам Разыкавым, калі ўрадавыя ўстановы разглядалі праект мадэрнізацыі кінастудыі. Аказваецца, перспектыўная вытворчая мэта сфармулявана досыць канкрэтна — выйсці на 15 поўнаметражных стужак у год. А гэта вымагае стварэння адпаведнай інфраструктуры кінавытворчасці, кінапракату і кінаадукацыі. (Раней сітуацыя па некаторых параметрах была супастаўнай з нашай, калі мець на ўвазе дзяржаўны кінасектар: 4-5 ігравых стужак у год з бюджэтам 150 — 200 тысяч долараў на кожную.)



Кадр з фільма Ю.Разыкава «Таварыш Байкенжаеў». 2003.

Не так многа ва Узбекістане (у параўнанні з Казахстанам) пастаноўшчыкаў, якія на слыху ў міжнародных фестывальных адборшчыкаў. Адзін з іх — згаданы ўжо Ю.Разыкаў, які, дарэчы, летась уваходзіў у склад прафесійнага журы «Лістапада». На «Кінашоку-1999» ён атрымаў Гран-пры за стужку «Прамоўца», і да цяперашняга часу кожны новы яго фільм удзельнічаў у анапскім конкурсе. Рэжысёр з'яўляецца майстрам ці не ва ўсіх жанрах. Ён робіць як аўтарскае («фестывальнае») кіно, так і відовішчныя тэлесерыялы для масавага гледача. На жаль, нейкія арганізацыйныя цяжкасці не дазволілі ў свой час запрасіць «Прамоўцу» на «Лістапад». Між тым, гэты фільм можна паставіць у той шэраг кінематаграфічных твораў канца 1990-х, што вялі палеміку з ідэалагічнымі ўстаноўкамі і міфамі савецкага часу. Стужка Ю.Разыкава пачынала адлік новага погляду на рэвалюцыйныя падзеі ў сярэднеазіяцкім рэгіёне, у прыватнасці, погляду на адлюстраванне чалавека з народнай масы. Савецкі гісторыка-рэвалюцыйны кінематограф у розных варыяцыях імкнуўся ўзнесці такога героя на п'едэстал толькі таму, што той далучыўся да бальшавікоў. Рэжысёр распавёў трагічную гісторыю суайчынніка, якога рэвалюцыйны вір 1920-х гадоў прымусіў аддаліцца ад сям'і і нацыянальных каранёў. Вельмі выразна паказана, як палітычна-лабараторная ідэя па выпрацоўцы «гома савецікус» рабіла з працаўніка шрубку сістэмы і як паступова чалавек, узыходзячы па іерархічнай партыйнай лесвіцы, страчваў працоўныя навыкі і прыродную душэўнасць. Пры гэтым Ю.Разыкаў падпарадкоўваецца класічнай традыцыі даследавання маленькага чалавека ў гістарычных калізіях: у стужцы няма лабавога развянчання. Аўтарская інтанацыя хутчэй аб'ектыўна сумная, схільная да споведзі. І ў гэтым яе вялікае эмацыйнае ўздзеянне. На «Лістападзе» ў 2003 і 2005 гадах беларускія гледачы маглі ўбачыць яшчэ дзве карціны Ю.Разыкава: трагіфарс «Таварыш Байкенжаеў» і містычна-этнаграфічную прыпавесць «Дзявочы пастух». Першы фільм — таксама пра маленькага чалавека, які рве жылы, каб выканаць даручэнне партыйнага боса, пабудаваць інтэрнацыянальныя могілкі. Але першы пахаваны на іх павінен быць прадстаўніком тытульнай нацыі. Дзе ж яго ўзяць? Пасля камічных і гаротных перыпетый таварыш Байкенжаеў памірае сам. Адказнае даручэнне ён выконвае бліскуча! Так узбекскі майстар у гратэскным жанры развітаўся з савецкім мінулым на адной з пятнаццаці частак былой агульнай для нас радзімы.



Кадр з фільма Ю.Разыкава «Прамоўца». 1999.



Рэжысёр З.Мусакаў.



Рэжысёр Ю.Разыкаў.

У паэтычнай стужцы «Дзявочы пастух» адчуваецца намер дакрануцца да этнаграфічна-ментальных каранёў нацыі, вылучыць тое, што захавала свядомасць узбека са старажытных часоў і што падпітвае ягонае сённяшняе быццё. Яшчэ пятнаццаць гадоў таму такі фільм лічыўся б выклікам і трапіў у чорны спіс забароненых за «паэтызацыю перажыткаў праклятага мінулага ў савецкай рэчаіснасці».

Прыгадаю і такую прыкметную фігуру ва ўзбекскім кіно, як Зульфікар Мусакаў. Яго маладзёжныя творы «Хлопчыкі ў небе» (фільмы першы і другі) выклікалі ажыятаж у мясцовай аўдыторыі (ды і за мяжой творы сустрэлі з вялікай сімпатыяй). Першая карціна дэманстравалася з аншлагамі сем месяцаў, а яе працяг (або сіквел, як цяпер кажуць) — чатыры месяцы. З.Мусакаў ведае, у які бок трэба накіроўваць эмацыйныя стрэлы, аднак не ідзе на повадзе ў публікі. І гэта натуральна для творцы: ёсць агульныя чалавечыя каштоўнасці, дарагія кожнаму з нас, а рэжысёрскаму таленту дадзена знайсці мастацкую форму, найбольш спрыяльную для нязмушанага дыялога з гледачом. Названыя стужкі вытрымліваюць выпрабаванне на годнасць эстэтычных крытэрыяў і па абмалёўцы характараў, і па сюжэтных матывіроўках, і па якасці гумару... Распавядаецца ў «Хлопчыках...» пра чатырох юнакоў-сяброў, якія кахаюць прыгожую Лолу. Ды тая ад'язджае з бацькамі за мяжу, у Англію. Прасочваецца лёс кожнага героя за ганкам школы. Інтанацыя працягу больш драматычная, бо жыццё — не толькі радасць маладосці, але і страты, паразы, вызваленне ад ілюзій. Апошні фільм З.Мусакава «Радзіма», прадстаўлены ў конкурснай праграме «Лістапада-2006», цудоўна пераконвае: патрыятычны фільм можа быць створаны без кан'юнктурных меркаванняў. (На паказе «Радзімы» ў Маскве вядомы расійскі культуролаг і кінакрытык Кірыл Разлогаў заўважыў: «Менавіта пра такі фільм марыць Пуцін».) Сюжэтная аснова стужкі — блуканні па пакутах узбека Курбан-ака. У 1942 годзе, перад адпраўкай на фронт, ён ажаніўся. Маладым хлопцам Курбан апынуўся ў нямецкім палоне. Потым яго чакаў сталінскі канцлагер на беразе Берынгава праліва. Менавіта там ён сустрэў сваю жонку Гунафшу — таксама ў арыштанцкай робе. Разбурыў сямейны ачаг сапернік Хамід, які адкруціўся ад фронту. Менавіта па яго віне Гунафша пайшла па этапе. Шчаслівага фіналу ў гэтай стужцы няма, бо яго не напісала жыццё той пары. Маладую жанчыну чакае смерць, а Курбану ўдаецца ўцячы з катаргі, праз Аляску перапраўіцца ў Амерыку. Незадоўга да смерці сівы аксакал ляціць на радзіму, ва Узбекістан, каб адпомсціць мярзотніку Хаміду за ўсе пакуты. Але час ужо ўсё расставіў па сваіх месцах, і помсты не адбываецца. Вынік падарожжа Курбан-ака і яго сына-бізнесоўца, які нарадзіўся ў Амерыцы, — духоўная эстафета пакаленняў: малодшы пачынае адчуваць сябе ўзбекам... У Мінску на «Лістападзе-2006» «Радзіма» атрымала спецыяльны прыз Фонду ветэранаў афганскай вайны «За яркае ўвасабленне ў кінамастацтве вобразаў мужнасці і гераізму».

ЗАКАНЧЭННЕ Ў НАСТУПНЫМ НУМАРЫ.

БІЯГРАФІЯ ЧАЛАВЕЧАГА ДУХУ

НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ

МУЗЕЙ СУЧАСНАГА ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА ПРАДСТАВІЎ МІНСКІМ ГЛЕДАЧАМ ВЫСТАВУ «УВАСОБЛЕНАЕ СЛОВА» — ГРАФІЧНЫЯ ІЛЮСТРАЦЫІ 78-ГАДОВАГА ІТАЛЬЯНСКАГА ГРАФІКА МАРКА КАРНА ДА РАЗДЗЕЛА «ПЕКЛА» З «БОСКАЙ КАМЕДЫІ» ДАНТЭ АЛІГ'ЕРЫ. РАБОТЫ ВЫКОНВАЛІСЯ МАСТАКОМ НА ПРАЦЯГУ 1953–1993 ГАДОЎ. З ШАСЦІСОТ МАЛЮНКАЎ ТУШШУ АЎТАР ВЫБРАЎ ДЛЯ ЭКСПАНАВАННЯ Ў МІНСКУ СТО ДВАЦЦАЦЬ ДВА.

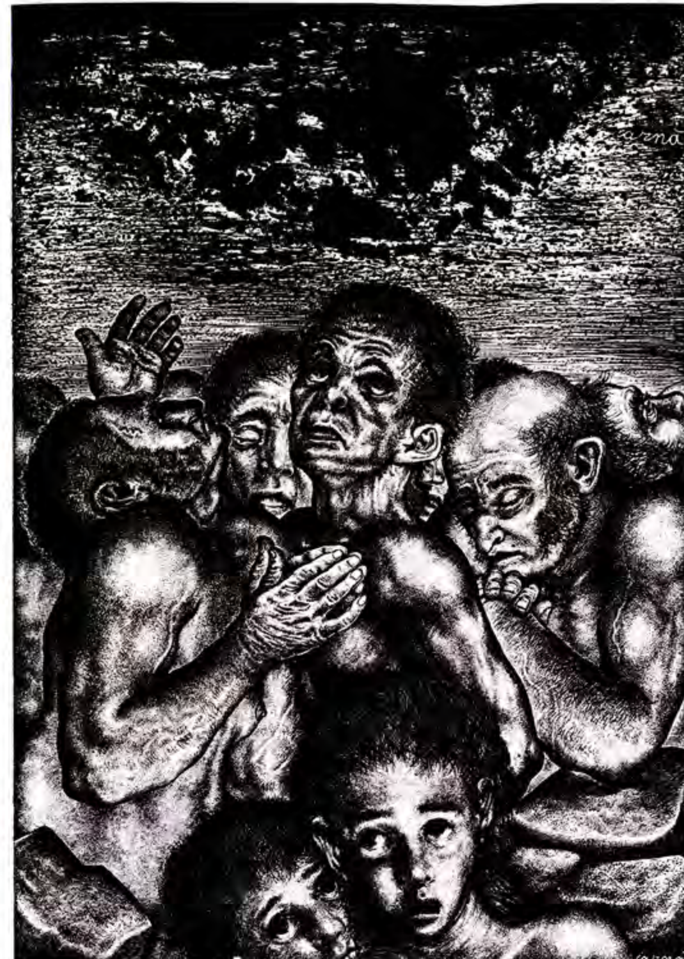
Пра гэтую выставу пісалі мімаходзь, не паглыбляючыся ў аналіз прадстаўленых твораў. Тым не менш, падзея мела рэзананс. Спецыяльна выдадзены да выставы альбом-каталог з графічнымі інтэрпрэтацыямі Марка Карна карыстаецца ўсё большым попытам. І нездарма — гэты шэраг кніжных ілюстрацый валодае надзвычай вялікай сілай уздзеяння, што ўзмацняецца змешчанымі ў альбоме ўрыўкамі з «Боскай камедыі» ў перакладзе Уладзіміра Скарынкіна.

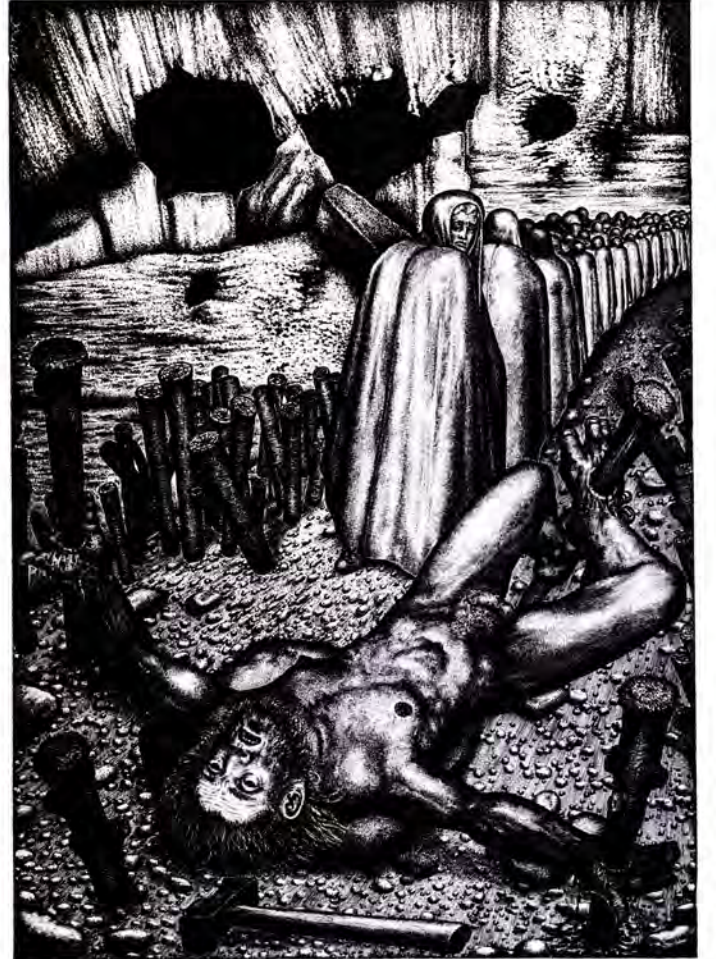

М.Карна

За стагоддзі, што прайшлі пасля з'яўлення паэмы, яе ілюстравала не надта вялікая колькасць мастакоў. Затое — якія імёны! Свой выяўленчы каментарый да розных эпізодаў з трох песень зрабіў па замове Ларэнца Медзічы Сандра Бацічэлі. Яго малюнкі, дзе выразна прачытваецца стылістыка аўтара «Нараджэння Венеры» і «Вясны», мелі ў аснове залацісты колер, святло і музыкальнасць. Уільям Блэйк, англійскі паэт і жывапісец, выкарыстаў ілюзіяністкі прыём: ён змясціў гледача, нібыта ўводзячы яго ў выяву, за спінамі персанажаў. Кожнае стагоддзе надавала ілюстрацыям да «Боскай камедыі» актуальнае для свайго часу гучанне. Неакласік Джон Флэксмэн адыходзіць ад жыццёвасці ў бок ідылічнасці; вытанчанасць і неаадраджэнцкая наіўнасць характэрна для прэрафаэліта Дантэ Габрыеля Расеці. Праславіўся сваімі гравюрамі да «Боскай камедыі» Густаў Дарэ — яго выкананыя ў класічным стылі грунтоўныя графічныя творы суправаджалі шматлікія выданні паэмы Дантэ. Эжэн Дэлакруа надаў «Пеклу» рамантычную афарбоўку. А «Брама Пекла» Агюста Радэна — вельмі рэдкае пластычнае ўвасабленне сцэн з дантаўскіх песень.

XX стагоддзе таксама зрабіла свой унёсак у справу выяўленчага інтэрпрэтавання «Боскай камедыі». Узровень гэтых спроб быў розны — у залежнасці ад таленту, стылістычных прыхільнасцей і шырыні філасофскага мыслення мастакоў. Дантаўскія вобразы бачыліся некаторым праз інтэрпрэтацыю ў іканаграфічным накірунку, праз сімволіку паэтычных радкоў... Аднымі з самых арыгінальных можна назваць акварэлі, тэмперы і малюнкі Сальвадора Далі, для якога «Пекла» — гэта матэрыяльнае ўвасабленне вар'яцтва і болю чалавека. Выяўленчых інтэрпрэтацый было шмат, але нельга вылучыць нейкі адзіны найлепшы варыянт — цалкам вычарпальны, найбольш набліжаны да сімволікі, паэтычнага бачання Дантэ. Розныя погляды і стылі мастакоў, розныя прыярытэты эпох давалі магчымасць выявіць пэўныя сэнсавыя пласты паэмы, але не стварылі закончанай і шматсэнсоўнай вобразнай карціны.







Ілюстрацыі да «Боскай камедыі» Дантэ Аліг'еры. Папера, туш. 1953–1993.

Твор Дантэ быў перакладзены на беларускую мову адносна нядаўна. У Італіі гэты пераклад сустрэлі з вялікай павагай і ўганаравалі перакладчыка спецыяльнай прэміяй, адзначыўшы, што своеасаблівы іспыт на сталасць нашай мовы вытрыманы. Што да ілюстравання, дык ніхто з беларускіх мастакоў дасюль не рашыўся на выяўленчае асэнсаванне гэтага складанага метафарычнага твора. Эпічныя цыклы ілюстрацый характэрны, напрыклад, для творчасці Арлена Кашкурэвіча, але ні ён, ні хто іншы не адчулі ў сабе маральнай сілы падступіцца да працы над «Боскай камедыяй», якая вымагае глабальных асацыяцый, унутранай смеласці, духоўнай падрыхтаванасці.

Марка Карна працаваў над ілюстраваннем «Пекла» амаль пяцьдзесят гадоў, што, праўда, зусім не азначае, што гэтая серыя — характэрная для яго стылю і мастацкай накіраванасці. «Пекла» мастак назваў графічнай правакацыяй. Каго? Гледача? Магчыма. Але гэтыя творы з'яўляюцца не меншай правакацыяй і для яго самога. Марка Карна — мастак-абстракцыяніст. Прычым абстракцыяніст «чыстага гатунку». Яго жывапісныя імпрэсіі не маюць зместу, тэмы, яны нефігуратыўныя і могуць з аднолькавым поспехам «чытацца» зверху ўніз або знізу ўверх. Акрамя гэтага, мастак высякае скульптуры, распісвае сцены, гуляе са стылямі і формамі. Ён з цікавасцю асвойвае палатно, паперу, гіпс, дрэва, метал, кардон, камень. Гэтым ён зарабляе на жыццё, у гэтым пачувае сябе вельмі добра.

Але вось парадокс. Афармленне канкрэтнага твора з канкрэтным зместам і сюжэтнай лініяй патрабуе канкрэтыкі выяў. Яшчэ ў 1950-я М.Карна адчуў, якія пластычныя магчымасці дае маляванне тушшу на паперы, захапіўся гэтай тэхнікай і цягам вось ужо амаль шасцідзесяці гадоў зрабіў тысячы ілюстрацый да розных твораў, сярод якіх кнігі Новага Запавету, «Мёртвыя душы» Гогаля, «Барон Мюнхгаўзен» Распэ, «Песні Мальдарора» Латрэамона, «Апавяданні» По. Гэтыя малюнкі вельмі далёкія ад абстракцый, яны фігуратыўныя, пазнавальныя, з мноствам жыццёвых дэталей. Асабліва выразна гэта бачна ў ілюстрацыях да «Мёртвых душ», дзе нават падрабязнасці тагачаснай расійскай рэчаіснасці надзвычай дакладныя.

Безумоўна, фігуратыўнасць М.Карна поўная сюррэалістычных імпульсаў, яна алегарычная і сімвалічная, дэкаратыўная і прасякнутая імкненнем да гіпербалізацыі. Цікава, як мастак трактуе партрэтны вобраз самога Дантэ, які праходзіць праз увесь графічны цыкл. Рухомы і зменлівы, ён становіцца то аб'ёмным, то лінейным, набліжаецца і аддаляецца, ён у большай ступені, чым у іншых ілюстратараў паэмы, незалежны ад тэксту. Калі Бацічэлі і Дарэ разгортвалі сюжэт у бязлюднай, але прыроднай прасторы, дык у М.Карна ёсць асяроддзе: разбураныя храмы, архітэктурныя элементы, штучныя канструкцыі, якія акружаюць персанажаў і надаюць цыклу пэўны гістарычна-філасофскі характар, адметнае сацыяльнае гучанне. Пачуццё прасторавай дынамікі перайначвае традыцыйную перспектыву, блытае ракурсы.

Графічны малюнак вылучаецца годнай аскетычнасцю, дасканалай фактурай плямы, гарманічнасцю арабескавых штрыхоў, выверанай дзейснасцю контрапункта: чорнага і белага, святла і ценю, запоўненага і пустога. Для анатоміі жудасці, вар'яцтва, жаху і болю, якую стварыў мастак, мова графікі найлепшая. М.Карна засвоіў метад інтуітыўнага графічнага штрыха. Ён пачынае маляваць з кропкі. Паступова запаўняе прастору навокал. Рух рукі, мігценне думак, ліній і плям падказваюць яму вобразы, якія ўзнікаюць вакол гэтай кропкі, вобразы, нечаканыя для яго самога. Некаторыя лісты атрымліваюцца адмысловымі па кампазіцыйнай будове, па суадносінах фігуры і прасторы, па моцы экспрэсіі. Некаторыя, калі іх разглядаць асобна, не такія ўдалыя, выглядаюць аматарскімі. Але важна, што М.Карна інтуітыўна адчуў, што ў вобразным шэрагу кожная работа падначальваецца адзінай плыні выяўлення, адзінай стылістычнай сістэме, а глядач, ідучы па залах або гартаючы кнігу, не столькі ўглядваецца ў кожную дэталь, колькі цэласна ўспрымае гранічную напружанасць усёй серыі. Работы М.Карна маюць вытокі ў маньерызме, у іх шмат падрабязнасцей, бесперапыннай паўтаральнасці. Аднак бурнае пляценне ліній і вобразаў, дзе прадметы і людзі ствараюць складаныя краявідныя лабірынты, у якіх падарожнік можа заблукаць у пошуках дэталі, гаворыць пра тое, што М.Карна стварыў уласную мікрасістэму, аднародную і метафарычную.

Мастак не проста дэшыфруе тэксты Дантэ. Ён дае ім уласнае тлумачэнне. Яго ілюстрацыйны шэраг храналагічны, ён зыходзіць з сутнаснага моманту Дантавых вершаў. Марка Карна ўтаймоўвае знакі бясконцасці ў прасторы невялікага аркуша паперы лірычнымі сродкамі паветранай каліграфіі або згушчэннем, зацямненнем плям. Усё гэта выяўляе, як піша мастак, «пякучую драму абломкаў чалавецтва». «Я асіміляваў перакрыўлены свет болю, утрапёна запаўняючы мітуснёю штрыхоў сотні аркушаў, вынаходзіў сінтаксіс намаляванага, дзе сетка штрыхоў зняволівае цудоўную выяву ў грымлівыя перагароджаныя цясніны, у чорны, поўны барочных драпін, сусвет. Быццам разлаваная памяць, я абвастрыў літаратурныя формы і памеры да стану цемры, населенай пакутамі і рассечанай лёзамі металічнага святла без ценяў: цемра — бязлітасная, а святло пранізвае і падкрэслівае тое напружанае, няўмольнае, што адбываецца, — згушчаную і перапоўненую трагедыю, ачышчаную чалавечую тыпалогію».

СОЛА ДЛЯ СІНТЭЗАТАРА Ў ТЭАТРЫ

ЦІ ПАТРЭБНА ДЗЕЦЯМ «ЖЫВАЯ» МУЗЫКА?

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

«Марныя намаганні кахання» У.Шэкспіра. В.Бранкевіч (Французская прынцэса), Н.Гарбаценка (Разаліна).

НАДЗЕЯ ЮЎЧАНКА

ВАРТАЯ ТОЛЬКІ ЗАХАПЛЕННЯ ПРАЦА СТВАРАЛЬНІКАЎ СПЕКТАКЛЯЎ ДЛЯ ЮНАГА ГЛЕДАЧА — ПАСТАНОЎШЧЫКАЎ, БАЛЕТМАЙСТРАЎ, «СІНТЭТЫЧНЫХ» ПА СВАІХ АМПЛУА АКЦЁРАЎ. ЯК КАЖУЦЬ, ЗДЫМАЮ КАПЯЛЮШ ПЕРАД ІХ САМААДДАНАЙ ТВОРЧАСЦЮ. АЛЕ ХАЧУ ЗВЯРНУЦЬ УВАГУ НА ІНШАЕ — МУЗЫКУ СПЕКТАКЛЯЎ. ПРЫБЛІЗНА ПАЎТАРА ДЗЕСЯЦІГОДДЗЯ ТАМУ ЗНІК, РАСТАЎ У ПАВЕТРЫ АДЗІН З НАЙВАЖНЕЙШЫХ КАМПАНЕНТАЎ ПАСТАНОВАК ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ — ТЭАТРАЛЬНЫ АРКЕСТР.

Адгучала жывая аркестравая музыка, якая ўпрыгожвала некалькі дзесяцігоддзяў спектаклі ТЮГа і дапамагала ўводзіць не адно пакаленне юных гледачоў у чароўны свет тэатра.

Адразу адзначу, каб зняць пытанні, што здарылася падзея не пры гэтым кіраўніцтве тэатра, не пры гэтым складзе Міністэрства культуры і нават не пры гэтым дзяржаўным ладзе, а дзесьці на піку так званай перабудовы, напярэдадні распаду СССР. Шмат што сёння рэстаўруецца, адбудоўваецца. Ці не надышоў час звярнуць увагу і на музыку дзіцячага тэатра? І не абы-якога, а — адзінага беларускамоўнага, стацыянарнага і дзяржаўнага!

Існуе меркаванне, што 15 гадоў — тэрмін, які аддзяляе адно пакаленне ад другога. З гэтым можна пагадзіцца, асабліва калі ўлічваць паскораны характар развіцця сённяшніх падлеткаў. Пятнаццаць гадоў — знакавы тэрмін і для нашай краіны: нездарма, напрыклад, адна з найбольш прадстаўнічых міжнародных канферэнцый апошняга часу, якая адбылася ў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, мела назву «Навейшая гісторыя (1991 — 2006 гг.): дзяржава, грамадства, асоба». Асоба, яе агульнамастацкае і музычна-тэатральнае, у прыватнасці, выхаванне, якое цікавіць нас цяпер, — гэта шмат у чым і патэнцыял будучыні, насенне, з якога павінны вырасці новыя «кветкі жыцця».

Як выглядае сёння гэты вынік — красамоўна сведчыць асартымент «папсовай» музычнай прадукцыі, якую спажывае моладзь. Ні ў адным з мінскіх магазінаў, дзе прадаецца аўдыёпрадукцыя, не знайшлося ніводнага кампакт-дыска з класічнай, акадэмічнай, авангардна-акадэмічнай беларускай музыкай — гэтак жа, як і з аўтэнтычным (г. зн. не ў рок- ці поп-апрацоўках) музычным фальклорам Беларусі. На маё пытанне, ці бывае ўвогуле такая прадукцыя ў продажы, менеджэры ў адным з буйных салонаў дружна адказалі, што калісьці, здаецца, быў нейкі дыск, але якіх стагоддзяў музыка на ім была — яны не памятаюць.







«Рыцар Ордэна Сонца» П.Васючэнкі. Сцэны са спектакля.

Спытаем: чаму ж не існуе імунітэту да дэструктыўнай музыкі? Чаму тэхнічны музычны «прагрэс» (ён жа — рэгрэс у адносінах да «жывой» музыкі) для асноўнага кантынгенту абмяжоўваецца пасылам «скачай мелодыю!» і дыскатэкай з адпаведным рэпертуарам? Дзе падзеліся дзіцячыя музычныя каналы? Дзе ўвогуле беларуская дзіцячая опера, балет, музычны фільм? Здаецца, адказ трэба пашукаць «ab ovo» («ад яйка» — лац.), у маленстве сённяшніх як стваральнікаў, так і спажыўцоў.

Сярод шматлікіх крыніц музычнай інфармацыі не апошняя эстэтычна-выхаваўчая роля належыць тэатру для дзяцей. Мастацтву, якое моцна ўздзейнічае, што тлумачыцца наяўнасцю жывога кантакту з гледачом. Музычныя спектаклі для дзяцей прапануюць цяпер усе драматычныя тэатры рэспублікі. Якія — іншае пытанне, цяпер колькасць такіх калектываў дасягнула ўжо паўтара дзесятка і не мае тэндэнцыі да змяншэння. Але нас цікавіць менавіта адзіны ў свеце беларускамоўны тэатр для дзяцей («маладзёжная» скіраванасць існуе і ў іншых калектывах, але там яна не асноўная) — Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача, які павінен ва ўсіх сэнсах, у тым ліку і ў музычным, быць узорным, эталонным для астатніх, неспецыялізаваных калектываў.

Летась ён адзначыў 50-годдзе, што таксама сімвалічна. Але, тым не менш, лічу сваім абавязкам зрабіць пост'юбілейныя заўвагі і задаць некаторыя пытанні. Аксіёмай з'яўляецца факт, што тэатр для дзяцей без музыкі не існуе. У сярэдзіне 1950-х гадоў, калі ствараўся калектыў, адначасова быў сфарміраваны і яго аркестр. Каля 35 гадоў ён удзельнічаў у пастаноўках тэатра. Памятаю такія дзівосныя спектаклі 70-х гадоў, як «Дванаццатая ноч» У.Шэкспіра з музыкай Э.Зарыцкага, у якім аркестр, апрануты ў тэатральныя касцюмы, быў адначасова і ўдзельнікам пастаноўкі. Памятаю «Зялёную птушку» К.Гоцы з музыкай Р.Грынблата, а з дзяцінства — «Казачны домік» М.Стэгліка з музыкай Я.Глебава, пазней — яго работы да «Клапа» і «Трох мушкецёраў». Музыкай да спектакля «Зайка-зазнайка», прызначанага для маленькіх, пачынаў тэатральны шлях кампазітар С.Картэс.

Адным з першых у Беларусі ў 60–70-я гады тэатр пачаў асвойваць і жанр мюзікла, хоць тады заходняе слова на афішу не выносілася. Між тым спектаклі былі з сапраўдным аркестрам, прыстойнай харэаграфіяй і насычаныя энергетыкай («Прыгоды Бураціна», «Вестсайдская гісторыя», «На ўсіх адна бяда» і інш.).

Музычнай часткай ТЮГа раней кіравалі выключна прафесійныя кампазітары — яны ж пісалі часам і музыку да пастановак. Сярод іх — Я.Глебаў, С.Картэс, Э.Зарыцкі, С.Бельцюкоў. І сённяшні загадчык, Р.Уласюк, робіць, здаецца, усё магчымае ва ўмовах аркестравага «бязрыб'я». (Увогуле, толькі сапраўдны музыкант можа працаваць у тэатры на такой пасадзе.)

Беларускі ТЮГ вылучыў калісьці са сваіх шэрагаў будучага класіка айчыннай музыкі Я.Глебава. З тэатра драмы пачынаў



«Пацалунак ночы» С.Кавалёва.
М.Лявонцьеў (Клоун Клаус).

тэатральны шлях Я.Цікоцкі; з дзіцячага, яшчэ даваеннага тэатра імя Н.Крупскай — А.Багатыроў. З тэатрам сёння актыўна супрацоўнічае У.Кандрусевіч. Сярод лепшых твораў апошняга дзесяцігоддзя з яго музыкай нагадаем «філасафічную казку» «Шчаслівыя жабракі» К.Гоццы і спектакль «Сястра мая Русалачка» Л.Разумоўскай, які ідзе і цяпер. На жаль, запіс і звышгучная электроніка нівелююць магчымыя нюансы твораў Кандрусевіча.

Сярод новых музычных імёнаў на афішы тэатра ў першую чаргу адзначым таленавітую Алену Атрашкевіч. Тэатр у яе асобе набыў паплечніцу і аднадумца — пра гэта сведчыць музыка кампазітара да «Незвычайных прыгод Мішуткі ў краіне казак» і «Пацалунка ночы». Праўда, спосабы «выкарыстання» музыкі не заўсёды эстэтычныя. Так, Сабака-Паштальён з «Мішуткі», які праходзіць па зале, «співаючы» куплеты, на самай справе не спявае іх. І гэта відавочна, бо спеў даносіцца толькі з дынамікаў.

Гэта датычыць і іншых пастановак: звышперагружаная дынаміка аркестравых эпізодаў у «Рыцары Ордэна Сонца» прымушае ледзь не дрыжаць сцены. Сімфанічны арыгінал у гучанні значна перавышаны па дэцыбелах, і паўстае пытанне аб правамернасці такога суправаджэння. Не кажу ўжо пра тое, што ў спектаклі гучыць музыка «Шэсця пілігрымаў» з «Тангейзера» Р.Вагнера, але ніяк у праграмцы гэта не пазначана. Як не пазначана і выкарыстаная ў «Тарасе на Парнасе» музыка М.Тэадаракіса з фільма «Грэк Зорба», што прымушае задумацца не толькі пра эстэтыку, але і этыку спектакля

Мабыць, для таго, каб музыка не пралятала міма аслабленых мабільнікамі і плэерамі вушэй і пераконвала ў сваёй вобразнасці, тэатр — і не толькі гэты — паўсюль схільны да ўзмоцненага гуку. Але ці не стаміліся мы і дома ад выбухаў нізкіх частот, якія даносяцца ад музычна заклапочаных суседзяў? І ці не «наеліся» мы «фанеры» з экранаў тэлевізараў? Хіба не па непасрэднае ўражанне гледачы ўсіх узростаў ідуць у тэатр, дзе жывой музыцы таксама павінна знайсціся месца?

Калі мы бачым на афішы ТЮГа такія жанры, як «лірыка-драматычная гісторыя ў жанры мюзікла», «музычная казка», «музычная казка-фантазія», паўстае пытанне: хіба суцэльныя электронныя гукавыя трукі могуць быць толькі адзінай з фарбаў гукатворчасці? Электроніка можа быць фарбай, дапаўненнем, але яна не павінна быць усеагульнай!

Увогуле, электронная музыка — самастойны від творчасці. А электронныя кампазіцыі далёка не заўсёды карысныя для арганізма, пра што сведчыць і медыцына — гэта вам не Моцарт! І эксперыментаваць з нізкімі частотамі і ўзроўнем дэцыбелаў на дзецях не трэба.

Адрыў кампазітараў ад драматычных тэатраў, якія скасавалі свае аркестры і перайшлі на сінтэзатары, зрабіўся адным з фактараў дэтэатралізацый кампазітарскай творчасці. Як у драматычных, так і ва ўласна музычных тэатрах. Не сакрэт, што менавіта пробы пяра ў драматычным тэатры стымулявалі ў далейшым і творчасць у музычным (оперы, балеты, музычныя камедыі Я.Глебава, А.Мдывані, С.Картэса, А.Залётнева і інш.). Напрыклад, першапачаткова спектакль па п'есе В.Вольскага «Несцерка» з музыкай Р.Суруса быў пастаўлены ў ТЮГу ў 1971 г. Потым кампазітар, не без уплыву пастаноўкі, напісаў музычную камедыю, якая з поспехам ішла з 1979-га па 1994 г. у Тэатры музычнай камедыі. Але ўжо цэлае пакаленне не бачыла гэтага цудоўнага спектакля! З 2000 года тэатр носіць новую назву — Беларускі музычны тэатр, але ніводнага твора на беларускай мове мы на яго сённяшняй афішы не ўбачым (зрэдку паказваецца балет У.Кандрусевіча «Мефіста» і напрыканцы сезона аднаўляецца ягоны мюзікл «Шклянка вады»).



«Тарас на Парнасе» С.Кавалёва.
В.Ерахавец (Вераніка), Ю.Жыгамонт (Севярын).

У гады перабудовы ўзнікла шмат праблем, у тым ліку і ў драматычным тэатры. Адна з іх — праблема з аркестрам: ці то стаўкі былі незапоўнены, ці то на іх не знайшлі «гадзін». У рэшце рэшт унікальны музычны «аркестравы кампанент» спектакля ціха сышоў у нябыт.

Не сакрэт, што за межамі сталіцы сёння няма ніводнага музычнага тэатра (амаль усе яны сканцэнтраваны ў Мінску: опера, балет, уласна музычны тэатр). І таму нядзіўна, што гэты вакуум запаўняюць драматычныя тэатры, дзе ідуць музычныя спектаклі — ад мюзіклаў і вадэвіляў да «канцэрта гроса жаночага лёсу». Між тым, нешматлікія драматычныя тэатры, што носяць гордую назву акадэмічных, чамусьці страцілі каштоўны жывы музычны «кампанент». У падтрымку значнасці яго ролі нагадаю: калі летась на гастролі прыязджаў у Мінск з Расіі славуты Малы тэатр, дык прыязджаў са сваім аркестрам. Аркестры ёсць у многіх тэатрах — імя Масавета, імя Я.Вахтангава і г.д. А на афішы Тэатра імя Івана Франка (Кіеў) пазначана імя не толькі дырыжора, але і галоўнага дырыжора (!), і нават хормайстра. І гэта не архаіка, а прыкмета культуры! Паўстае пытанне: дык што, на Беларусі вывеліся высокакваліфікаваныя музыканты-інструменталісты? Хіба не дзесяткі іх кожны год выпускаюць нашы мастацкія ВНУ, у першую чаргу Акадэмія музыкі з яе абласнымі філіяламі? І, магчыма, трэба забяспечваць прафесійнымі музыкантамі ў першую чаргу не замежныя, але свае тэатральныя аркестры? І сёння, пакуль канчаткова не «замураваны» аркестравыя ямы, трэба вырашаць лёс жывой музыкі ў буйных тэатрах краіны.

Пазалетась на сцэне Тэатра-студыі імя Е.Міровіча быў паказаны сумесны праект Інстытута Гётэ і ансамбля «Мінскія камерныя салісты» з удзелам студэнтаў Акадэміі мастацтваў — меладрама Й.Бэнды «Арыядна на Наксасе» з удзелам «жывога» аркестра (пастаноўка Р.Баравіка). І гледачы — маладыя! — што цалкам запоўнілі залу, відавочна перажылі сапраўдны катарсіс. Нагадаю: паказвалася не папса, а музычна-драматычны твор XVIII стагоддзя! Дзіўна, што «жывы» гук стаў сёння раскошай, прыкметай элітарнасці!

Падчас падрыхтоўкі артыкула я пагутарыла на гэтую тэму з маладымі акцёрамі, гледачамі і іх бацькамі, калегамі-музыкантамі і знайшла пацвярджэнне сваёй думцы — аркестр пажаданы ў структуры тэатра. Ведама, што ўласна музычнага дзяржаўнага дзіцячага тэатра ў рэспубліцы няма — дык, можа быць, сінтэтычны характар спектакляў тэатра з жывым аркестрам ліквідуе гэты «дэфіцыт»?

Дарэчы, а як справы за межамі Беларусі? У Маскве, акрамя славутага Дзіцячага музычнага тэатра імя Н.Сац, існуюць і іншыя дзіцячыя музычныя тэатры з «жывой» музыкай. І не толькі вакальнай, але і аркестравай. Нагадаем, напрыклад, Дзіцячы музычны тэатр «Экспромт» пад кіраўніцтвам Л.Івановай (яна здолела атрымаць уласны будынак для калектыву).

Не так даўно ў Маскве з'явіўся Тэатр на Басманнай пад кіраўніцтвам Жанны Тэртаран — па сутнасці, дзіцячы музычны тэатр. Увогуле, дзіцячы тэатр можа набываць і «міжжанравую» назву. Такі, напрыклад, Маскоўскі дзяржаўны дзіцячы музычна-драматычны тэатр пад кіраўніцтвам Г.Чыхачова.

Але, на жаль, сённяшні малады глядач усё часцей з'яўляецца не ўдзельнікам музычна-тэатральнага працэсу, а спажыўцом «фанеры», уласцівай эстрадзе. Між тым, «мінусоўка» не павінна быць асноўным музычным сродкам. Гэтак сама, як і «саўндтрэк» (гукавая дарожка) — прэрагатыва кіно, тэлебачання, гукатворчасці дзі-джэяў на дыскатэках. А тэатр — у першую чаргу штохвілiннае мастацтва, яго каштоўнасць — у кантактнасці, непасрэднасці.



«Шчаслівыя жабракі» К.Гоццы.
Н.Гарбаценка (Дзямруда), Л.Улашчанка (Тарталля), А.Кізіно (Саэд).

Музыка сёння атаясамліваецца з галіной вытворчасці — і гэта ўжо не засмучае, наадварот, гэтым, бадай што, ганарацца. Напрыклад, заезджыя антрэпрызы нават выносяць на афішу: музычнае афармленне — студыя «Гукацэх» (!). Нават так — цэх! Пры сённяшніх дасягненнях тэхнікі хатні ўмелец з камп'ютэрам, любы школьнік пры жаданні можа «згламэздаць» аранжыроўку ў любым стылі, апрацоўку для любога складу, зманціраваць, «звесці» разам, а калі ёсць грошы — і выдаць. Але гэта «самапальная» вытворчасць, імітацыя мастацтва — і ці трэба тут тэатру сапернічаць з «самадзелкаўцамі», няхай і ўзброенымі найноўшым праграмным забеспячэннем?

Сапраўдныя музыканты іранічна ставяцца да гэтых экзерсісаў, але ж ваяўнічы дылетантызм квітнее. А што датычыцца ўсеагульнага ўжывання запісу, дык і ў балеце можна скакаць пад «фанеру», і ў оперы спяваць пад яе ж. Але куды ж мы прыйдзем? Безумоўна, такія набыткі тэхнікі, як час рэверберацыі, індэкс празрыстасці гучання, як і іншыя акустычныя параметры, трэба ўлічваць вандроўным антрэпрызам і эстраднікам у новых памяшканнях. Яны ж возяць з сабой тоны тэхнікі! Ёсць спецыяльнасці гукааператараў, інжынераў-акустыкаў, ёсць метады вылічэння «паводзін» запісанай музыкі ў зале, спосабаў практычнага выкарыстання тэхнікі. Ёсць і рэклама, і такія выставы, як, напрыклад, «Музыка — Масква — 2003», дзе дэманстраваліся «музычныя, светлавыя і экранныя тэхналогіі».

Ведама, маладога гледача з яго «некрытычнай свядомасцю» збіваюць з панталыку камерцыйныя закіды тэлебачання: «грандыёзнае шоу», «лепшая музыка», «вялікая музыка», што ў большасці выпадкаў аказваецца гучнай і стракатай местачковай папсой. Выхоўваць імунітэт да безгустоўнасці, агрэсіі і злобы, якой шмат у свеце, — таксама місія тэатра.

Сучасны тэатр, бясспрэчна, мае «шматжанравы» характар. Мы даўно ўжо не здзіўляемся, што сярод аўтараў спектакля — балетмайстар, пастаноўшчык пластыкі, так і павінна быць у прафесійным калектыве. У ТЮГу шмат цудоўных, пластычных і музыкальных акцёраў. Але ці такі ўжо выключны набытак 1990-х гадоў — «радыёцэх»? Ці павінен у інструментальным «кампаненце» панаваць сінтэзатар? Гэта — рытарычныя пытанні, адказ і так зразумелы.

Зусім нядаўна ў адной з новых праграмак тэатра ўбачыла: «педагог па вакале» І гэта — як жывы прамень у «суме тэхналогій», якой, спадзяюся, тэатр ніколі не стане.





«Таямніцы блакітных азёр» А.Вольскага і П.Макаля.
Сцэны са спектакля.

У СПЯКОТНЫ ВЕЧАР З ВЯСЁЛКАЙ НА КРЭСЛЕ...

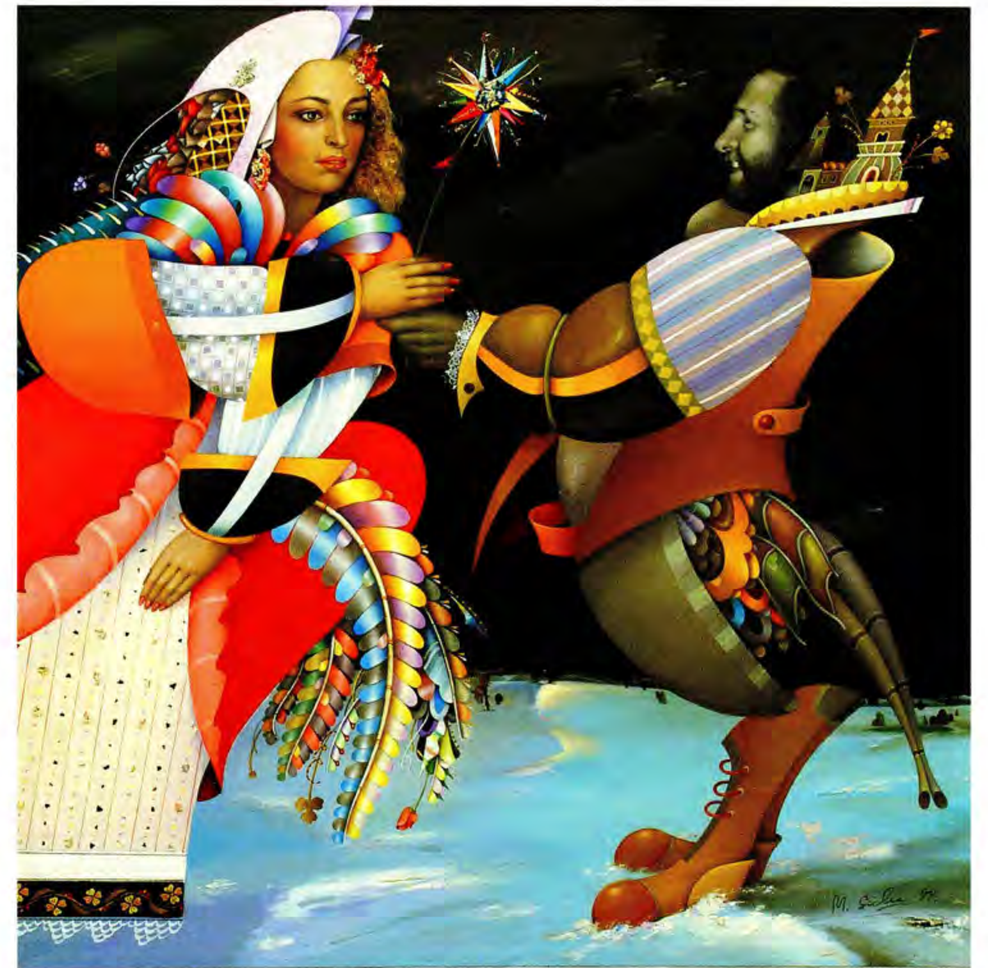
НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ

ГЭТЫМ ЖНІЎНЕМ МЫ ПАВІННЫ БЫЛІ Б АДЗНАЧАЦЬ 60-ГОДДЗЕ МІКОЛЫ СЕЛЕШЧУКА — ЦІКАВАГА, ЯРКАГА, НЕАДНАЗНАЧНАГА, ШМАТГРАННАГА МАЙСТРА. МАСТАЦКІЯ ІДЭІ, ЯКІЯ ЁН СПАВЯДАЎ, БЫЛІ Ў ТОЙ ЧАС ДЛЯ НАШАГА ГРАМАДСТВА ЧЫМСЬЦІ ЦАЛКАМ НЕВЯДОМЫМ, НОВЫМ І НЕЧАКАНЫМ. ЯНЫ ВЫРАСЛІ З ЗАКЛАПОЧАНАСЦІ МАСТАКА ШТОДЗЁННЫМ ЖЫЦЦЁМ ЛЮДЗЕЙ, ПОЎНЫМ ПРАБЛЕМ І НЯСПРАЎДЖАНЫХ СПАДЗЯВАННЯЎ, З ЗАМІЛАВАНАСЦІ РОДНЫМ КРАЕМ, З ВЯЛІКАЙ ПАВАГІ ДА НАЦЫЯНАЛЬНАЙ АДМЕТНАСЦІ СВАЙГО НАРОДА. М.СЕЛЯШЧУК ЗАЎЖДЫ З ВЯЛІКІМ ГОНАРАМ І ЗАДАВАЛЬНЕННЕМ ПАДКРЭСЛІВАЎ СВАЕ ВЕЛЬМІ ЦЁПЛЫЯ І ШЧЫРЫЯ АДНОСІНЫ ДА БЕЛАРУСКАЙ СПАДЧЫНЫ, НАДАЮЧЫ ЁЙ СУЧАСНАЕ МЕТАФАРЫЧНАЕ, СІМВАЛІЧНАЕ ПРАЧЫТАННЕ. ВЫЯЎЛЕНЧАЯ МОВА І ПЛАСТЫКА ЯГО РАБОТ ВАБІЛІ ГЛЕДАЧОЎ. САМА АСОБА МАЙСТРА ЗДАВАЛАСЯ ІМ ТАЯМНІЧАЙ І ЗАГАДКАВАЙ. І СТАЛА ЎСПРЫМАЦЦА ЯШЧЭ БОЛЬШ ЗАГАДКАВАЙ ПАСЛЯ ЯГО ТРАГІЧНАЙ СМЕРЦІ Ў ЧАС ПАДАРОЖЖА ПА ІТАЛІІ.





Клопаты вандроўнікаў. Алей. 1989.



Люблю цябе сустракаць. Алей. 1994.

У памяць урэзалася, бы кадры кінахронікі, як, радасна ўсміхаючыся, шпацыраваў Мікола ў ярка-чырвоным купальным касцюме па пясчаным беразе Тырэнскага мора. Заходзіла сонейка, і вада здавалася ў той момант такой ласкавай, такой спакойнай.

На жаль, толькі здавалася. Надвор'е было якраз штармавое. Міколу, які так баяўся вады (ён два разы тануў — у маленстве і ў падлеткавым узросце) і які



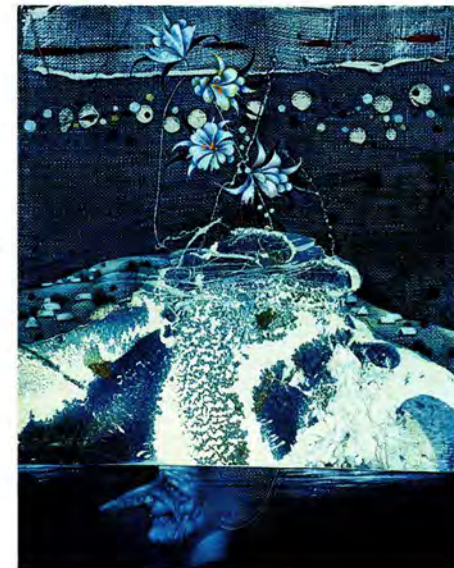
Прыезд заморскага госця. Алей. 1991.

чамусьці ўсё ж пайшоў у такое надвор'е купацца, за дзесяць метраў ад берага нечакана накрыла хваляй.

Для ўсіх нас гэта быў шок. Нават не шок — трагедыя. Не маглі паверыць. Божа, як перадаць гэтую сумную навіну на радзіму? Праз тры тыдні ў Мінску павінна была адкрыцца яго персанальная выстава ў Нацыянальным мастацкім музеі і выйсці яго першы каталог...

Яго творы аказаліся раскіданымі па розных калекцыях у Беларусі і за яе межамі. Сёння яны жывуць ужо сваім уласным жыццём. Гледзячы на іх з пазіцый сённяшняга мастацкага працэсу, часам адчуваеш тую адлегласць — у дзесяць і больш гадоў. Але лепшыя станковыя лісты М.Селешчука, ілюстрацыі да дзіцячых кніг, жывапісныя палотны надзвычай натуральна існуюць у прасторы сучаснага мастацтва.

...Глыбокае возера, падобнае на мажную жывую істоту, зачароўвае, вабіць погляд. Яно там, у глыбіні прасторы, хоць, здаецца, да яго можна дацягнуцца рукой. Ці то сваёй, ці то «пальцамі» магутных каранёў волатаў-дрэў, якія засталіся «па-за кадрам». Можна толькі здагадвацца, як моцна ўраслі яны ў абрыў пакручастага берага, з якога адкрываецца бязмежная панарама. І маленькія постаці хлопца і дзяўчыны, што з розных канцоў, з розных азёрных берагоў набліжаюцца адно



Маўчанне. Алей. 1995.

да аднаго, здаюцца такімі шчымліва безабароннымі на фоне адвечных рэльефаў, бясконцага цёмнага лесу да небакраю. І, здаецца, усё ў гэтым графічным лісце Міколы Селешчука так дасканала зроблена, узважана, кампазіцыйна выверана, што дадаваць нічога не варта. І ўсё ж — над возерам, але на ўзроўні нашага глядацкага ўспрымання лётаюць побач два матылі: сімвал кахання, радасці і прыгажосці жыцця!

«У Плевен за матылём» з серыі «Па Балгарыі»... Гэтая аўталітаграфія была зроблена М.Селешчуком у 1978 г. Ён толькі-толькі скончыў тэатральна-мастацкі інстытут. Гады студэнцтва не прайшлі марна. Зроблены сотні вучэбных і столькі ж самастойных работ — графічных, жывапісных. Мікола вучыўся выхопліваць з разнастайнасці дэталей самае галоўнае, будаваць не столькі праўдападобную, колькі эмацыянальна насычаную — у пэўнай ступені фармальную, сімвалічную кампазіцыю.

Перагортваю адбіткі, фотаздымкі, слайды. Тое нямногае, што захавалася ад студэнцкіх гадоў М.Селешчука. Адчуваецца, што ў яго тагачасных работах ёсць ужо ўнутраная завершанасць, кампазіцыйны рытм, выразны сілуэт, гульня плямамі. Ён добра адчуваў прастору і запаўняў яе так, што нават у вельмі шчыльных па колькасці фігур і рэчаў работах ёсць паветра, і глядач свабодна «счытвае» ўвесь вобразны шэраг, нідзе не спатыкаючыся аб хаос залішняй дэталізацыі.

...Вёска Камень. Туды курс Селешчука неаднаразова ездзіў на практыку. Мікола маляваў вёску з узгорка, занатоўваючы імгненні яе будзённага жыцця: машыны, што па раз'езджанай дарозе прывезлі хлеб, дошкі, малако, краму з верандай-ганкам, сталоўку, афішу на клубе, дашчаныя платы, рубленыя хаты, двары... І мноства дзяцей. Словам, адзін дзень



Злашчасны адвячорак. Алей. 1984.

невялікага мястэчка, увесь яго побыт — дзейсны, у руху, адкрыты перад намі.

Але час у літаграфіі — шырэйшы, чым проста «сёння», і дзень, адлюстраваны мастаком, доўжыцца і ў мінулым (пра тое распавядае немудрагелісты манумент), і ў будучым. Ля эцюднікаў у цэнтры вёскі — цэлая група мастакоў. Яны відавочна спяшаюцца — занатаваць відарысы, якіх, магчыма, тут заўтра не будзе. Спяшаюцца разабрацца ў жыццёвых калізіях пакалення бацькоў і дзядоў, каб зразумець свае карані і будучыню.

Ля гэтага ліста цёпла. Тут грэе зямля, аблашчаная сонцам. Тут вабіць рака, якая бяжыць удалячынь, за ўзгоркі — да іншых, але ў нечым падобных вёсак. У гэтым асаблівасць манеры М.Селешчука і ранняга, і позняга перыядаў: праз дэталі, сюжэтныя, гранічна побытавыя падрабязнасці даць адчуванне, здавалася б, абстрактнага паняцця — родная зямля.

Родная зямля — гэта край дзяцінства мастака. Ён, колішні вясковы хлопчык, імкнуўся перадаць у сваіх графічных адбітках, а потым і ў жывапісных палотнах мелодыю тугі і настальгіі па дзіцячых гадах, занатаваць кавалачак таго далёкага, але незабыўнага свету. Нездарма адзін з яркіх цыклаў літаграфій ён прысвяціў дзяцінству, а самыя вясёлкавыя фарбы палітры аддаваў ілюстраванню кніг для дзяцей.

Мы пачалі ўжо забываць яго графічныя лісты, станковыя літаграфіі, якія раней час ад часу друкаваліся ў часопісах, экспанаваліся на выставах. Некаторыя захаваліся ў Нацыянальным мастацкім музеі, у галерэі імя Г.Вашчанкі ў Гомелі, у калекцыі Саюза мастакоў, у прыватных зборах, у бліжэйшых сяброў. Але ў якой невялікай колькасці!.. На жаль, Селяшчук-жывапісец, які пазней выцесніў Селешчука-графіка, не вельмі шанаваў свае работы больш ранняга перыяду (хоць яго аўталітаграфіі ўхвалялі на многіх выставах, у тым ліку ўсесаюзных і міжнародных)...

Сваю дыпломную работу — ілюстрацыі да кнігі Алеся Якімовіча «Кастусь Каліноўскі» — Мікола лічыў няўдалай: «чужым элементам» у творчай біяграфіі. Не выстаўляў. З цягам часу перасталі быць адзнакай яго твораў і тыя «адраснасць і сацыяльнасць», што былі характэрны для першых самастойных работ яшчэ ў студэнцкія гады. Чым далей, тым больш адчувалася цяга да асацыятыўнасці, да алегорыі, да сімволікі, хоць раннія графічныя работы мастака таксама прасталінейнымі не назавеш.

Вось, напрыклад, цыкл літаграфій «Характары і абставіны». Героі пазнавальныя — аднакурснікі, сябры, настаўнікі. Цыкл складаецца з трох аркушаў: «Інфармацыйнае паведамленне», «У нейкі момант», «Штодзень». Першы і апошні пабудаваны па прынцыпе свабоднай кампазіцыі (якім аўтар валодаў па-майстэрску і карыстаўся часта) і аб'ёмна сумяшчаюць на плоскасці, здавалася б, несумяшчальнае: Прывакзальную плошчу і Акадэмію навук, тэхнакратычны пейзаж і малочную смугу палёў. У другім аркушы кампазіцыя хутчэй тэатральная: умоўная сцэна-пралог з асучасненай чэхаўскай п'есы (калі б такая магла існаваць) або, магчыма, развітальны парад-дывертысмент герояў. Перад намі стоп-кадр, які



У Плевен за матылём. З серыі «Па Балгарыі». Аўталітаграфія. 1978.



Вёска Камень. Аўталітаграфія. 1973.

вось-вось распадзецца. Мастак «здымае» са знаёмых персанажаў усмешкі, народжаныя радасцю сяброўскай сустрэчы, і вяртае іх у клопаты паўсядзённага жыцця. Карціна маляўнічая, святочная, лёгкая, але глядзіш на яе з нейкім смуткам. Спыніцеся, угледзьцеся ў сябе! — быццам заклікае мастак. Частка шляху ўжо пройдзена, і варта падумаць: што знойдзена, што страчана? Гэта неабходна, каб не сысці з галоўнай дарогі.

Усё сказанае мною вышэй — погляд сённяшняга крытыка, які ацэньвае графічныя творы Селешчука 1970–1980-х гадоў з пункту гледжання сучаснай мастацкай сітуацыі. У сённяшнім мастацтве, як у калейдаскопе, мільгаюць фрагменты, кавалачкі гісторыі мінулых часоў, з якіх і ўзнікае складаны ўзор твора, фарміруюцца яго выяўленчая мова і стылістыка. Праз колеравыя суадносіны, аб'ёмы, формы мастакі ўвасабляюць свае развагі пра недасканаласць свету, супярэчнасць і датклівасць чалавечых душ, неабаронeнасць жыцця. Зразумець творчыя пошукі М.Селешчука, яго імкненне да алегорыі і сімволікі можна ў працягласці гістарычнага шляху, які прайшло наша мастацтва, пакуль фарміравалася і ўсталёўвалася новая выяўленчая стылістыка. Мікола быў адным з першых, хто адчуў гэтыя новыя павевы, рызыкнуў увесці іх у свае мастацкія творы. І графічныя (пазнейшых гадоў стварэння), і жывапісныя.

Але тое, што ўгледжвала ў яго творах тагачасная крытыка, нярэдка ацэньвалася адмоўна. М.Селешчука называлі піжонам, творцам халоднага разумовага разліку, намаганні ягоныя лічылі марнымі, а карціны — бессэнсоўнымі. Але ўсім вядома, што аналіз мастацкага працэсу, які адбываецца «тут і цяпер», — справа няўдзячная, бо крытыку не заўжды ўдаецца захаваць неабходную дыстанцыю і аб'ектыўнасць у ацэнцы новых, неапрабаваных у грамадстве з'яў, асабліва тых, што маюць свае карані ў некаторых заходніх накірунках. Аднак безумоўная значнасць асобы не можа застацца незаўважанай — а М.Селяшчук быў якраз такой асобай, прыцягальным феноменам, творцам з дзівоснымі фантазіямі і нечаканымі пошукамі. Адсюль — непрыманне яго творчасці пэўным колам калег і крытыкаў. Адсюль жа нягучная, але вельмі вялікая папулярнасць мастака сярод многіх аматараў мастацтва.

«Некранутай», свабоднай тэрыторыяй у гэтай сітуацыі для М.Селешчука заставалася такая галіна графікі, як экслібрыс.



Анжэла. Алей, аловак, прадрапванне. 1982.

Мастак удзельнічаў ва ўсіх магчымых біенале, конкурсах, выставах у Беларусі і за яе межамі. Яго экслібрысы, выкананыя ў тэхніцы каляровага афорта, атрымалі прызнанне аматараў і прафесіяналаў. На шчасце, тыражаваныя аўтарам у вялікай колькасці, яны засталіся ў сяброў, у архіве маці і брата. Невялікія, вострыя, дакладныя па малюнку, яны занатоўвалі нейкую галоўную думку, характэрную рысу асобы, як яе бачыў мастак. У экслібрысах натуральна ўспрымаліся фармальная будова кампазіцыі, адсутнасць сюжэта, важкай грамадскай праблематыкі. Выразнасць і арыгінальнасць выявы падмяняла ўсе існуючыя ў грамадстве крытэрыі ацэнкі мастацкага твора. Тут мастак быў вольны: ён сумяшчаў планы, уводзіў сюррэалістычныя элементы, фантастычныя выявы. Экслібрысы М.Селешчука прадвызначылі бліскучае развіццё сучаснай беларускай графікі малых форм, якая сёння карыстаецца вялікім поспехам у Еўропе.

Другой «свабоднай тэрыторыяй» стала для М.Селешчука кніжная графіка, пазбаўленая жорсткіх стэрэатыпаў у трактоўцы вобразаў і пабудове кампазіцыі. Лёгка прасачыць шлях станаўлення вобразнай мовы мастака ад першых кніжак з даволі-такі рэалістычна намаляванымі карцінкамі да апошніх, дзе адбываліся складаныя вобразныя і сэнсавыя эксперыменты. Ілюстрацыйны шэраг вызначаў змест. М.Селяшчук з задавальненнем займаўся паэтычнымі кнігамі, бо паэзія патрабавала абстрактных вобразаў без выяўлення змястоўных момантаў — хутчэй акцэнтаў на метафарычнасць і алегарычнасць. Дзіцячая кніга давала магчымасць паглыбіцца ў казачны свет, бясконца і бяспечна фантазіраваць і гуляць з героямі, іх выглядам, абставінамі іх існавання. Малюючы сваіх герояў, М.Селяшчук, мабыць, згадваў чароўныя сны і казкі дзяцінства. Казачныя гарады лёталі ў паветры, раскрывала чароўныя пялёсткі папараць-кветка, хлопцы ў нацыянальным адзенні мелі доўгія вусы, а дзяўчаты ўсе былі казачнымі прыгажунямі ў фантастычна багатых строях. Іх маглі ўпрыгожваць пёркі невядомай птушкі, крылы, кветкі, кампазіцыя магла быць асіметрычнай і прачытвацца як злева направа, так і зверху ўніз. А што да колеравай гамы, то тут увогуле — чым ярчэй і прыгажэй, тым лепш.

«Кнігі майго маленства былі надрукаваны на шэрай паперы, з чорна-белымі невыразнымі ілюстрацыямі, — расказваў мастак карэспандэнту часопіса «Бярозка» ў 1987 годзе. — Можа, і тое, што я малюю цяпер, потым нейкаму мастаку падасца бляклым, і тады ён намалюе свае кнігі яшчэ больш яркімі, вясёлымі і святочнымі... » З імем Селешчука, як і Савіча, Славука, звязана залатое дзесяцігоддзе беларускай кніжнай ілюстрацыі.

Гэты дзівосны казачны свет падмацаваў вопыты Селешчука-жывапісца. Зрэшты, самыя першыя крокі ў гэтым накірунку да нас не дайшлі — гэта тыя працы, якія малады мастак рабіў у Мінскім мастацкім вучылішчы, дзе вывучаў менавіта жывапіс. Жывапіснымі штудыямі падчас навучання ў інстытуце займаўся па-за праграмай, але даволі старанна, пастаянна і настойліва. Гэтыя работы вылучаліся цікавымі каларыстычнымі пошукамі з тымі ж, як у графічных лістах, спробамі фармалізаваць кампазіцыю. Нездарма ж Мікола разам з сябрамі рэгулярна наведваўся ў Прыбалтыку, дзе ў той час ужо развіўся і ўкараніўся ў выяўленчым мастацтве дэкаратыўны накірунак. Паездкі за мяжу і знаёмства з канцэптуальнымі заходнімі вышукамі стымулявалі і першыя фармальныя вопыты М.Селешчука. Ён смела разрываў плоскасці палотнаў чужароднымі ўстаўкамі, маляваў тулавы без галоў, а галовы асобна ад тулаваў, дадаваў сюррэалістычныя элементы.



Карабель дурняў. Алей. 1996.

Свет твораў М.Селешчука складана назваць цёплым і ўтульным. Адным з улюбёных яго сімвалаў становіцца дарога. А на якой жа дарозе бывае ўтульна чалавеку, калі там няма дзе прысесці і абагрэцца, калі зямля пад нагамі раскіслая ад дажджоў? Дарога прысутнічае ў яго ранніх работах, дарогу ён маляваў і ў апошнія гады жыцця. Мо нешта прадчуваў, а можа проста адчуваў сябе на раздарожжы — трэба ісці далей і выбіраць такі шлях, які не будзе кружным і абходным. А каб знайсці магістральную паласу, трэба не выпусціць удачу з рук.

Чым далей, тым больш удасканальваўся тэхнічны бок майстэрства мастака. Ён асвойваў фактуры, будаваў складаныя вобразныя асацыятыўныя пласты. Сумяшчаў выявы, уводзіў алегарычныя ўстаўкі, маляваў дзіўных істот разам з рэальна існуючымі людзьмі. Аднак варта аддаць яму належнае: усе падзеі, якія ён занатоўваў у сваіх палотнах, мелі выразную нацыянальна-рамантычную афарбоўку. М.Селяшчук адным з першых перайшоў ад клішыраваных стэрэатыпаў сацыялістычнага рэалізму да персанажаў, народжаных на глебе народнай міфалогіі фантазіяй і крытычным поглядам мастака на свет.



Дарога дадому. Алей. 1996.



Бацька памёр. Алей. 1984.

Творчасць М.Селешчука апярэдзіла, прадугледзела ўзнікненне сённяшняга мастацтва метафары і канцэпцыі, якое прыйшло на змену мастацтву тэмы. Ён увасабляў думкі, замяняў рэаліі і калізіі калейдаскопам асацыятыўных адчуванняў. Яго мастацкая паэтыка ўзбагачалася, асабліва бачна гэта было пры параўнанні з пануючым тады накірункам рэалістычнага мастацтва, калі на першы план вылучаліся сэнс і тэма. А вось зварот да ўнутраных рэалій быцця, да тонкіх псіхалагічных струн, да глыбінь падсвядомасці запатрабаваў ад мастака іншага, нетрадыцыйнага падыходу да мастацкага вырашэння карціны. Таму свет карцін М.Селешчука, які на першы погляд меў усе прыкметы рэальнасці, у той жа час быў цалкам штучны, спраектаваны, сканструяваны мастаком. Яго існаванне — вынік фантазій аўтара. Гэта дзівосны, таямнічы свет, напоўнены трывожнымі прадчуваннямі, жахамі, сумнай адзінотай і пяшчотай.

Рэальныя ўражанні сталі для мастака зыходнай кропкай для трансфармацыі рэальнасці. А пабуджальным штуршком для яго фантазій часта былі прадметы, архітэктурныя помнікі, якія дазвалялі будаваць наўкол пэўную мізансцэну. Ёсць яшчэ адна характэрная асаблівасць, якая праявілася ў творчасці М.Селешчука 1990-х гадоў і стала агульнай для большасці творцаў яго пакалення: замена эмпірычнай рэальнасці рэальнасцю сканструяванай, прыдуманай, віртуальнай. Менавіта ў назвах твораў — а М.Селяшчук надаваў ім вялікую ўвагу, занатоўваў прыдуманыя ім фразы ў свой дзённік — закладваўся той інтэлектуальны пасыл, месцілася тая першая прыступка для далейшага асэнсавання патаемнай глыбіні аўтарскай задумы.

У яго карцінах відавочна прачытваецца філасофская танальнасць, якая, трэба аддаць належнае аўтару, не навязваецца катэгарычна і безумоўна. Прыцягальнасць работ М.Селешчука — у іх балансаванні паміж дакладнасцю формы, сюжэта і абстрагаванасцю раскрыцця гэтай формы.

Творы апошніх гадоў жыцця засведчылі яго віртуознае валоданне фактурамі, плямай і лініяй, фармальнай кампазіцыйнай будовай. Часам у яго прыцягальных абстрагаваных творах, якія рабіліся з разлікам на продаж, з'яўляліся паўторы, пэўныя салоннасць і саладжавасць, якія патуралі густам пакупнікоў. Але і тут мастака не падводзіла жорсткая самаацэнка: ён адпаведна і адносіўся да такіх работ. А вось для душы і вечнасці ён пісаў іншыя карціны — шчырыя распаведы аб уласных мроях, думках і сумненнях.

Усё гэта было б асабліва заўважна, калі б работы М.Селешчука сабраліся разам... Буйнафарматныя і невялікія жывапісныя палотны засведчылі б — гэты цікавы творца і сёння сярод нас. Яго творчыя прыёмы, яго вобразны лад, сістэма пабудовы карціны, пластычныя напрацоўкі ў графіцы і жывапісе не зніклі. Яны знайшлі выразнае адлюстраванне і пераасэнсаванне ў творчасці мастакоў «пакалення Селешчука» (трапная назва, яшчэ ў 1980-х уведзеная ва ўжытак мастацтвазнаўцам У.Бойкам), у творчасці маладзейшых мастакоў. А значыць, творца жыве ў сваіх творах і працягвае наталяць мастацтва — ідэямі, а наша ўяўленне — фантастычнымі вобразамі.

ВЫДАВЕЦТВА «МАСТАЦКАЯ ЛІТАРАТУРА» РЫХТУЕ ДА ВЫДАННЯ КНІГУ АБ ЖЫЦЦІ І ТВОРЧАСЦІ М.СЕЛЕШЧУКА, ЯКАЯ ЎБАЧЫЦЬ СВЕТ ВОСЕННЮ ГЭТАГА ГОДА. А НАЦЫЯНАЛЬНЫ МАСТАЦКІ МУЗЕЙ ПЛАНУЕ Ў ГЭТЫ Ж ЧАС АДКРЫЦЬ ВЫСТАВУ ТВОРАЎ МАСТАКА СА ЗБОРАЎ МАСТАЦКІХ МУЗЕЯЎ РЭСПУБЛІКІ, БЕЛАРУСКАГА САЮЗА МАСТАКОЎ І ПРЫВАТНЫХ КАЛЕКЦЫЙ.

ЧЫТАЦЬ УЗОРЫ РУЧНІКА

ГАЛІНА НЯЧАЕВА

ПАМІЖ СТАЎБУНКАЮ І ВІХОЛКАЮ — ПРЫТОКАМІ СТАРАЖЫТНЫХ СЛАВЯНСКІХ РЭК БЕСЯДЗЬ І ІПУЦЬ — РАЗВІЛАСЯ МАСТАЦКАЯ НЕГЛЮБСКАЯ ТРАДЫЦЫЯ. МЯСЦОВЫ ПАСЁЛАК ГІБКІ, ЗАСНАВАНЫ Ў 1925 ГОДЗЕ, ЖЫЎ І ТКАЎ СВАЕ РУЧНІКІ НА МЯЖЫ БЕЛАРУСКАГА ВЕТКАЎСКАГА І РАСІЙСКАГА НАВАЗЫБКАЎСКАГА РАЁНАЎ. ТУТ ЗАХАВАЛІСЯ АРХАІЧНЫ ГЕАМЕТРЫЧНЫ СТЫЛЬ АРНАМЕНТУ І ЛЮСТРАНА-СІМЕТРЫЧНАЯ ЯГОНАЯ КАМПАЗІЦЫЯ — ЦІ НЕ РАДЗІМІЦКАЯ ЯШЧЭ СПАДЧЫНА...

РАЗУМЕННЕ ЗЯМЛІ

Калі ўглядацца ў чырвона-белыя ўзоры старых ільняных тканін, натрапіш на магічныя знакі, якім некалькі тысяч гадоў. Геаметрычны чын арнаменту з яго ромба-крыжовай сістэмай сімвалаў — згаслая цяпер мова, якою нашы продкі калісьці перадавалі небу запаветныя спадзяванні. Лічыцца, што геаметрычны чын цалкам склаўся ў II–I тысячагоддзях да нашай эры.

Каб высвятліць значэнні старажытных ромбаў, варта звярнуцца да часу, калі яны былі сімвалічна напоўненымі. Яшчэ на пачатку XX стагоддзя пры вывучэнні афінскіх земляробчых культаў была заўважана множнасць вобразаў, з дапамогай якіх сяляне тае пары разумелі зямлю: як хтанічнае (неаформленае) паняцце; як матухну ўсяго жывога; як глебу (найбольш блізкі земляробу вобраз); як божаствы ўзаранага поля і спелай хлебнай нівы. Пазней навукоўцы дапусцілі магчымую «прывязку» да гэтых вобразаў і розных геаметрычных фігур — ад простага ромба да ромба раскрыжаванага, да «праслаўленага поля» і знакамітага ромба з «кручкамі», што аздабляе і сённяшні беларускі дзяржаўны сцяг. У старажытнасці гэты ромб, верагодна, сімвалізаваў зямлю-кармілецьку, быў знакам пладаноснага поля, што з'ядналася адным з варыянтаў ідэаграмы Дрэва жыцця.

Знакі геаметрычнага чыну паўставалі ў адмысловай сістэме, дзе кожная перамена ў іх пабудове сімвалізавала і перамену сэнсаў. «Кручкі» — гэта геаметрызаваная спіраль завітка, які ўвасабляе моц жыцця: схілены пад цяжарам зерня гнуткі колас, гатовы выкінуць насенне для новай сяўбы. З такога калосся на Веткаўшчыне дагэтуль вяжуць рытуальныя фігуры падчас жніўных абрадаў. Некаторыя з іх нагадваюць знакі ручнікоў.

Геаметрычны чын спарадзіў мноства ментальных паняццяў. Усе яны захоўваюць адзіны земляробчы архетып жыццёвага кругазвароту. Мо ў невыпадковых паслядоўнасцях узораў «закансерваваліся» водгукі старажытных сэнсаў? Маюцца ж звесткі, што і ў сярэдзіне XIX стагоддзя нашае эры жыхары некаторых мясцін Расіі праводзілі падчас Вадохрышча абрад «чытання» ўзораў пры агледзінах нявест. Экспедыцыйныя запісы супрацоўнікаў Веткаўскага музея народнай творчасці сведчаць, што традыцыя «прадказваць і называць узоры» на нашых землях праіснавала амаль да нашых дзён, і паміж соцень сабраных у 1970 — 2000-х гадах народных назваў узораў ёсць досыць старажытныя.





Гібкоўскія ручнікі, тканыя закладам-пераборам: чырвоны ручнік з «елкамі», чырвона-чорна-белы ручнік з «пагонамі», сонечнымі выявамі ў цэнтры і «крывулямі» (знакамі вады) па баках. 1950-я.

«ДЫРЫЖОР» ТКАНАГА ЎБРАНСТВА

Шыкоўныя шматкаляровыя ручнікі сусветна праславілі Неглюбку і яе пасёлкі, сярод якіх — і Гібкі. Цяжка ўявіць, што алгарытм гэтага росквіту ўтрымліваўся яшчэ ў старым браным ручнічку. Ён змяшчае і старажытную кампазіцыю (магчыма, належала радзімічам), і яшчэ больш старажытныя знакі.

Справа ў тым, што Неглюбка захавала дзве тэхнікі ткання ручнікоў: бранае ткацтва і перабор. Відавочна, тут некалі сышліся дзве традыцыі народнага мастацтва. Узоры тканін розныя, але кампазіцыя — адна і тая ж: сіметрычная.

Сучасныя тканіны найчасцей выпрацоўваюцца пераборам, што паходзіць ад закладнога ткацтва (паўсюль перабор і завуць «закладам»). Магчымасць выконваць закладныя буйныя шматкаляровыя фігуры прыйшлася дарэчы ў светлым новым жытле. Таму неглюбцы захавалі за ручніком-набожнікам і Кутам, Покуццю ролю «дырыжора» ўсяго тканага хатняга ўбранства.

СТАРЫЯ НОВЫЯ ТРАДЫЦЫІ

Заклад з'явіўся на нашых землях (альбо з'яўляўся шмат разоў) з традыцыямі неславянскага паходжання (мяркуюць, што акрэслены выразны контур закладных фігур паходзіць ад лямцавых, а затым і тканых дывановых кампазіцый, што рабілі качэўнікі).

Заклад-перабор, нібы госць у дом, уваходзіў у старую кампазіцыю ўзору, уласцівую для кожнай з традыцый, якая захоўвала ўяўленне пра пабудову культурнай прасторы аж да касмаганічных «успамінаў».

Мноства традыцый на тэрыторыі Беларусі, Расіі, Украіны ўспрынялі буйнафігурны заклад, але арнаменты штораз выбудоўваліся ў сваім парадку, бо менавіта кампазіцыя заставалася адным з архетыповых спосабаў праяўлення і захавання светаўспрымання.

На тэрыторыі Сярэдняга і Ніжняга Пасожжаў, а таксама ў міжрэччы Дняпра-Сожа і Сожа-Іпуці «прышлы» ўзор пераборных і закладных ручнікоў «укладваецца» ў адно і тое ж, відавочна глыбіннае, рэчышча. А менавіта: ён робіцца сіметрычным. Палосы-фрызы розных узораў, люстрана паўтораныя зверху і знізу, вядуць да адзінага і непаўторнага Цэнтра кампазіцыі. Магчыма, гэта старажытнае, яшчэ радзімiцкае разуменне прасторы. У параўнанні з ім дрыгавіцкі асіметрычны тып трактуе канец ручніка як палову Шляху (альбо Лёсу), і жаданая абрадам сіметрыя дасягаецца ў яднанні двух канцоў.

Неглюбка і сёння працягвае ткаць сіметрычныя ўзоры: з «новымі» фігурамі на пераборных ручніках і з архаічным чынам геаметрычнага арнаменту на браных.

Гэты стары тып уяўляецца «аўтахтонным», прыналежным да старой традыцыі. Звернемся да яго на прыкладзе ручніка з Гібкоў, аўтар якога — спадарыня Прыходзька.

«РОМБАЧКА» СЛЯПАЯ ДЫ ГЛУХАЯ

Гэты ручнік пяціпалосны («у пяцёра хрэстоў, а бываюць жа і ў тры, і ў сем, і ў дзевяцера хрэстоў»).

Што ж ставіць сімвалічная кампазіцыя ў свой Цэнтр? Гэта пара «ўраджайных» знакаў — тых самых раннеземляробчых культавых сімвалаў — ромбаў з «кручкамі». Мясцовая назва — «крючча». Ромбы складаныя: знутры раздзеленыя касым крыжам і «засеяныя» чатырма кропкамі — знакамі насення («крючча на ряшотки»).

Паміж сімвалаў пладаноснай нівы — глухі, цэлы, закрыты ромб — знак цалiннай зямлі, падзелены нязвыклай вертыкальнай адтулінай напалам. Падобныя «глухія» ромбы традыцыйна завуць «глухоўкаю», «глушкаю», «глухою-сляпою» (жаночы род невыпадковы, гэта праява даўніны, бо архаічны сэнс ромба — жаночы). Назва «ромб» увогуле адсутнічае ў большасці традыцый, а калі і выкарыстоўваецца — дык у «жаночай» форме: «ромбачка». Што тычыцца прыкмет, пакладзеных у аснову назваў, дык «глухі» і «сляпы» — адзнакі менавіта хтанічных істот. Па паходжанні глухі ромб — сімвал у шэрагу іншых ромбаў геаметрычнага чыну. Яго архаічнае значэнне — «цьмяны, неаформлены» стан зямлі, які ўласцівы ёй да культурнага ўраблення, апрацоўкі. Сімвалічна «цаліна» значна глыбей за проста «неўзараную зямлю». Паняцце цэлага мае на ўвазе крыніцу Божае энергіі. Цэнтральны «цалінны» ромб гібкоўскага ручніка, падзелены напалам вертыкальнаю рысай, дзіўным чынам абсалютна супадае з шумерскім знакам жанчыны. Такая гістарычная глыбіня нашых нацыянальных знакаў...

Вертыкальная рыса, што дзеліць цэнтральны элемент у арнаменце «галоўнай» паласы ручніка, супадае з лініяй згібу тканіны. Менавіта так афармляўся Кут у Неглюбцы і яе пасёлках — ручніком, перакладзеным напалам уздоўж — літарай «П». З пары цэнтральных «крючча ў» на кожным канцы бачная толькі адна фігура (другая паваррочвалася «ліцом» да сцяны і да... іконы). Шукаемая сума (паяднанне пары знакаў у сімволіцы вяселля) дасягалася праз рух сімвалаў адзін да аднаго. Разлучаныя, яны ядналіся іконай. Сапраўднае значэнне такой дэкаратыўнасці выпікае з глыбіннага духоўнага сэнсу ўсяго комплексу Покуці. Пара ядналася Богам. Набывае значнасці і пасярэдні знак падзеленага ромба: бачны толькі паловаю, «палавінкаю», ён узнаўляецца як пачатак асобнага і цэлага, як сімвал сутнасці непарушнай сям'і. Акрамя вясельнага выкарыстання ў гэтай традыцыі існаваў і звычай вывешваць «на Куту» новы ручнік увесну, ад Вялікадня да Ўшэсця. Гэты час, «калі Бог па зямлі ходзе», супадае з перыядам сяўбы. Ручнік, сатканы загадзя, нясе ў сабе сімвалічную «праграму ўдалага года». Цэнтральная пара «крючча ў» адпавядае двум жніўным цыклам — уборцы азімых і яравых. Маючы агульнае паходжанне ў непадзельным вобразе жніва і ўраджаю («усплення» нівы і яе «родаў»), падвойнае «крючча» натуральна суадносіцца і з хрысціянскімі святамі Успення і Нараджэння Багародзіцы. І Першая, і Другая Прачыстыя прасякнуты земляробчай сімволікай і абраднасцю.



Ручнік В.Прыходзька з Гібкоў: 322x43, ніткі льняныя, баваўняныя — белыя, чырвоныя; ткацтва бранае, двухуточнае. 1950-я.

«МЯДЗВЕДЗЬ НА МЯЖЫ»

Узорам Цэнтра павінны папярэднічаць нейкія «падрыхтаваныя» да ўваходжання ў гэты Цэнтр знакі. Наш ручнік дае толькі тры варыянты ўзораў палос (3-2-1Ц-2-3). Угледземся ў другую, прамежкавую кампазіцыю-фрыз. «Цэлыя» па ўнутранай структуры канцэнтрычныя ромбы «праразлі» 12-ю выступамі кожны. Унутры фігур — значок насення (кропка ў ромбіку). Антычная зямля-глеба (як найбольш блізкая земляробу) існавала ў вобразе цнатлівай і квітнеючай зямлі. Дзявоцкі характар мелі і вясновыя абрады. Святы Ушэсця і Сёмухі ўтрымлівалі архаічную энергію такіх абрадаў.

У перадцэнтравай паласе — знак цэлай і квітнеючай вясновай зямлі (повязь з сэнсам дзявоцкасці), магчымы сімвал вясновых абрадаў. Толькі такі сінкрэтызм і дазволіў знаку ўзрастам у некалькі тысяч гадоў мець сваё невыпадковае месца ў чыне ручніка.

Тады што адлюстроўвае ручнік з Гібкоў на краі, на знешніх межах сваёй прасторы? Тая ж архаічная логіка патрабуе засяроджання ў Цэнтры найвышэйшай культурнасці і сакральнасці, узмацнення «стыхійнага» ў напрамку да краёў. Гэтыя памежныя ўзоры захоўваюць памяць пра «мяжу» стыхіі і яе культурную прастору...

Мы бачым вельмі падоўжаныя цэлыя ромбы (іх па сем у паласе) з незвычайнымі атожылкамі, што нагадваюць пары мядзведжых галоў і «касыя» лапы звера. Памнажэнне дэталяў натуральнае для старажытнага мыслення. Вядомая археалагічная знаходка з суседняй зямлі вяціча ў: двухгаловая «мядзведжая» падвеска. У неглюбскай традыцыі гэтыя ўзоры так і завуць: «вядзьмедзькі», «мядзьведзькі». Яны бываюць «вялікія», «малыя», «сляпыя», «глухія» і «зоркія». Больш за тое, вяскоўцы нам калісьці тлумачылі гэтыя знакі, знаходзячы ў іх і «лапкі», і «вушкі». Абрадавая сімволіка мядзведзя, які мае чалавечыя рысы, — вельмі багатая і ў земляробстве, і ў вясельным чыне. Месца мядзведзя — «на мяжы». Памятаем яшчэ з дзіцячых казак, што касалапы — «хадок» з лесу ў вёску і наадварот. Звернемся да традыцыйнага календара і знойдзем дні, звязаныя з мядзведзем. Перш за ўсё яны нагадваюць пра час, калі звер выходзіць з бярлогі ці сыходзіць у яе (колішняя прыкмета пачатку і канца земляробчага года). У Неглюбцы вобраз мядзведзя найбольш пашыраны ў вясельных песнях. Такім чынам, форма, знаходжанне і назва знака — праявы існасці вобраза і яго месца ў культурнай сістэме. Геаметрычны значок утрымлівае ментальную інфармацыю!

Безумоўна, знакі арнаменту яшчэ захоўвалі сэнс падчас складання ўзору — тым «першым» ручніком неглюбскай традыцыі, якую атрымала ў спадчыну майстрыха з Гібкоў. У адваротным выпадку, ужыванне таго альбо іншага элемента не адпавядала б логіцы кампазіцыі (іншай — для кожнай з традыцый).

Сама майстрыха, магчыма, усведамляла агульны сэнс комплексу сімвалаў. Парадак і назвы знакаў былі асвечаны традыцыяй — памяццю продкаў.

У абрадах, у якіх удзельнічала і наша майстрыха, бачыцца сівая даўніна. Вядомы іх сэнс. Гэтыя веды не заўсёды можна выказаць словам. Яны — само дзеянне, напоўненае неўміручасцю жыцця, адухоўленасцю Традыцыі.

ПРАДВЕСНІК НОВАЙ ЭСТЭТЫКІ

ЛЮДМІЛА НАЛІВАЙКА

ГРОДЗЕНШЧЫНА БАГАТАЯ НА ІМЁНЫ СЛАВУТЫХ ТВОРЦАЎ, ЯКІЯ ПАКІНУЛІ ЗНАЧНЫ СЛЕД У БЕЛАРУСКІМ, РУСКІМ, ПОЛЬСКІМ, ЛІТОЎСКІМ МАСТАЦТВЕ. АЛЕ ЁСЦЬ ІМЯ, ЯКОЕ СТАЛА СІНОНІМАМ СУВЯЗІ ЎСІХ МАСТАЦКІХ ТРАДЫЦЫЙ СВЕТУ НА ГЛЕБЕ МАДЭРНА. ГЭТА ЗНАКАМІТЫ ЖЫВАПІСЕЦ ЛЕЎ БАКСТ. РАНЕЙ ПРА ЯГО СУВЯЗІ З ГРОДЗЕНШЧЫНАЙ БЫЛО ВЯДОМА ЗУСІМ МАЛА. ЯГОНАЯ ТВОРЧАСЦЬ ХАРАКТАРЫЗАВАЛАСЯ Ў КАНТЭКСЦЕ ВЫСТАЎ «МИРА ИСКУССТВА» І «РУСКІХ СЕЗОНАЎ У ПАРЫЖЫ». НІКОЛІ НЕ ВЫКЛІКАЛА СУМНЕННЯЎ ВАЖКАЕ МЕСЦА Л.БАКСТА Ў ГІСТОРЫІ МАСТАЦТВА ЯК МАСТАКА — ПРАДВЕСНІКА НОВАЙ ЭСТЭТЫКІ ХХ СТАГОДДЗЯ, ТАМУ СЁННЯ ЯГО СПАДЧЫНА ЎСПРЫМАЕЦЦА САПРАЎДНАЙ РОШЧЫНАЙ ДЛЯ ФАРМІРАВАННЯ СУЧАСНЫХ КІРУНКАЎ У МАСТАЦТВЕ ВЯЛІКАГА РЭГІЁНА, ШТО ЛУЧЫЦЬ ЕЎРОПУ, АЗІЮ І АСЯРОДКІ, ТАК БЫ МОВІЦЬ, «ПОСТСАВЕЦКАЙ ПРАСТОРЫ».

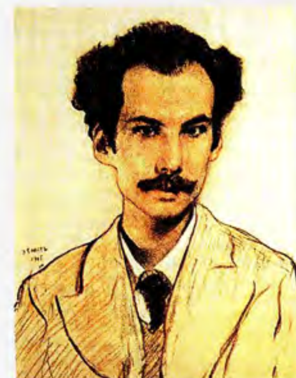

Аўтапартрэт.
Папера на кардоне, вугаль, сангіна, каляровы аловак. 1906.


Партрэт З.Гіпіус. Папера на кардоне, аловак, мел, сангіна. 1906.

Майстру выпала рэдкая прыжыццёвая слава. Відавочна, ніхто з мастакоў, яго суайчыннікаў, у той час не меў такога поспеху і папулярнасці ў замежнага гледача. Вытанчанай пластыкай і раскошай бакстаўскіх касцюмаў і дэкарацый былі заваражаны Парыж, Лондан, Монтэ-Карла, Нью-Йорк. Уплыў Льва Бакста перайшоў за межы тэатральнай рампы, выявіўся ў мадэлях адзення, у афармленні інтэр'ераў, увогуле ў станаўленні мастацкага стылю ХХ стагоддзя.

Леў Самойлавіч Бакст (сапраўднае прозвішча — Разенбург) нарадзіўся 27 красавіка 1866 года ў Гродне ў адукаванай яўрэйскай сям'і, якая мела вялікія культурныя і духоўныя традыцыі. У Гродне яўрэйская дыяспара існавала больш за 600 гадоў і была звязана з эканамічным, культурным, навуковым жыццём горада і ўсёй краіны. Немагчыма правесці мяжу паміж гродзенскім яўрэем і гродзенскім беларусам у сэнсе ментальнасці, культуры, гасціннасці, звычлівасці — розніца палягае адно ў канфесійных прыкметах. У сталіцы Расійскай імперыі толькі пры Мікалаю II сталі будаваць сінагогі і мячэці, а ў Гародні гэта было спрадвеку: праваслаўныя, каталіцкія, пратэстанцкія храмы суседнічалі на адной вуліцы з сінагогамі. Гэты універсальны абмен духоўнымі традыцыямі і заклаў аснову эстэтычнага светапогляду маладога Разенбурга.

Паўплываў на яго асобу і дзед, які доўгі час жыў у Францыі, быў эксклюзіўным краўцом. Пасля пераезду сям'і ў Пецярбург дзед сустракаўся з унукам ва ўласнай кватэры на Неўскім праспекце, якая была падобнай на французскія салоны эпохі Другой імперыі. Клапаціўся аб лёсе таленавітага юнака з Гродна скульптар Марк Антакольскі — ураджэнец Вільні, які дапамог яму стаць вольным слухачом Пецярбургскай акадэміі мастацтваў у 1883 — 1887 гг. Знаёмства са знакамітымі рускімі дзеячамі культуры і мастацтва І.Левітанам, І.Буніным, М.Рабушынскім, М.Дабужынскім, К.Сомавым, І.Рубінштэйн, С.Дзягілевым, А.Блокам вызначыла прагрэсіўныя наватарскія погляды маладога мастака, які выбраў у якасці свайго творчага псеўданіма прозвішча бабулі — Бакст. Яно гучыць як пэўны сімвал-маніфест-выклік, мае шматзначную вобразнасць, нават нешта прарочае. У сталіцы Расійскай імперыі ў той час культывавалася нецярпімасць да іншаверцаў, і гэтая хваля закранала найперш яўрэйскае насельніцтва, што прыгнятала Л.Бакста на працягу ўсяго яго жыцця ў Расіі. Нялёгкімі былі і пасляакадэмічныя гады. Даводзілася дапамагаць сям'і пасля смерці бацькі. Асабліва складана было Баксту-мастаку ў атмасферы, калі ранейшыя эстэтычныя прынцыпы страцілі сваю прыцягальнасць, а новыя тэндэнцыі толькі фарміраваліся. У 1893–1896 гг. ён удасканальвае сваё майстэрства ў Парыжы, а пасля вяртання ў Пецярбург становіцца адным са стваральнікаў мастацкай суполкі рускага мадэрна «Мир искусства».


Партрэт А.Белага. Папера, каляровы аловак, мел. 1905.

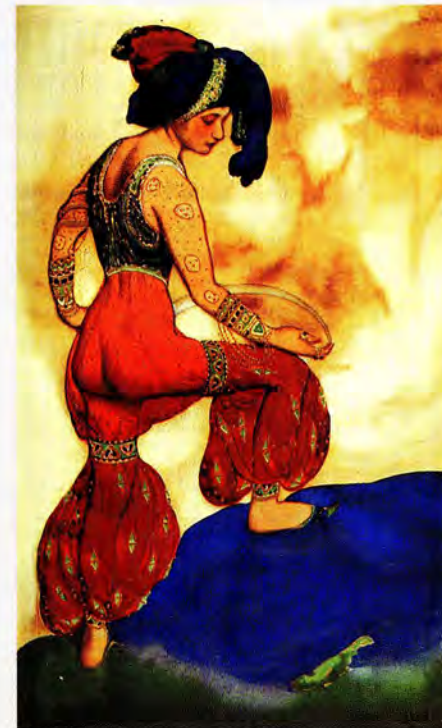
Не варта паўтараць агульнавядомыя факты. Але падкрэслім, што ў сваіх партрэтах, ілюстрацыях, графічных кампазіцыях Бакст, як ніхто іншы, паказаў нараджэнне той вытанчанай праслойкі рускай інтэлігенцыі, якая жыла высокімі духоўнымі ідэямі ў рафінаваным і інтэлектуальным асяроддзі «сярэбранага веку». Ды ні на хвіліну Бакст не забываўся, адкуль ён родам, дапамагаў сваім землякам. Ужо ў студэнцкія гады ён стварыў кампазіцыю «Ізяслаў, які падае меч Рагнедзе».

Мастак рэгулярна выстаўляўся ў еўрапейскіх краінах, не стамляўся вандраваць па свеце. Яго сумеснае падарожжа з Валянцінам Сяровым па Грэцыі і Крыце стала пераломным для вобразнага разумення антычных традыцый у сучаснай еўрапейскай культуры. «Дзе ж мастацтва наша, дзе ж мастацтва сучаснае, дзе сённяшнія радасці і сённяшняя зачараванасць мастацтвам, якое адлюстроўвае наша, менавіта наша, а не дзедава і не праўнукава жыццё?..» — гаварыў мастак у палемічным азарце. З 1909 г. ён прымае самы актыўны ўдзел у стварэнні новага кірунку ў сучасным мастацтве, які называецца «Рускія сезоны ў Парыжы». Яму належаць сцэнаграфічныя распрацоўкі і эскізы тэатральных касцюмаў, якія былі прызнаны лепшымі і ўзорнымі ў сусветным мастацтве пачатку 1910-х гадоў. Пацвярджэннем гэтаму служыць выключнае па паліграфічным узроўні парыжскае выданне «L'art décoratif de Léon Bakst» 1913 года з тэкстам А.Аляксандра і Ж.Както.

Сярод сцэнічных увасабленняў узорнымі да сённяшняга дня лічацца вобразы Алены Спартанскай, Шахерэзады, Дафніса і Хлоі, Сіняга бога, Саламеі, Клеапатры і інш. Бадай што самымі дынамічнымі носьбітамі ідэй стылістычнага універсалізму з'явіліся касцюмы беатыйцаў для балета «Нарцыс», а таксама вобразы, у якіх праз сумяшчэнне рускіх і ўсходніх дэкаратыўных элементаў увасобілася ідэя мастацкага эксперыментальнага бязмежжа. Кірунак «Рускіх сезонаў» паяднаў лепшых мастакоў Еўропы на глебе універсальнай сінтэтычнай творчасці. Л.Бакст стаў тут бясспрэчным лідэрам, найбольш паслядоўным правадніком сінтэтычнага злучэння ўсіх сусветных традыцый у сцэнаграфічным мадэрнізатарстве. Ён атрымаў вышэйшую дзяржаўную ўзнагароду Францыі — ордэн Ганаровага Легіёна і застаўся назаўсёды духам і сімвалам «Рускіх сезонаў у Парыжы».


Эскіз дэкарацыі да меладрамы «Подласць». Папера, аловак, акварэль, гуаш. 1922.

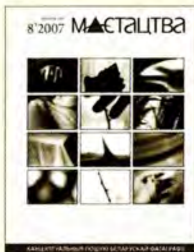
Да канца жыцця (мастак памёр 27 снежня 1924 г. у Парыжы) ён працягваў працаваць. Элегантным мэтрам бачым мы Бакста на малюнку Пікаса 1922 г. Але час гэты быў для Бакста нялёгкім. «Кожны дзень расце ў яго майстэрні колькасць рускіх вобразаў — групы, фігуры. Яны рускія не толькі па касцюмах, але і па жэстах. Чаму так? Мастак і сам не ведае», — пісаў Левінсон у кнізе пра Бакста, якая выйшла на нямецкай мове яшчэ пры жыцці мастака.


Чырвоная султаніха. Па матывах балета «Шахерэзада». Папера, аловак, акварэль, золата, срэбра. 1910.


Танец сямі пакрывалаў. Эскіз касцюма Саламеі да драмы О.Уайльда «Саламея». Папера, аловак, туш, бялілы, золата, срэбра.1908.


Свяшчэнны танец. Эскіз касцюма да балета «Сіні бог». Папера, аловак, акварэль, гуаш, золата. 1912.

Дастаткова яшчэ раз зірнуць хоць на адзін са сцэнічных праектаў Бакста, каб адчуць іх невычэрпную актуальнасць. Перад кожным сучасным мастаком паўстае праграмная задача пашыраць эстэтычныя далягляды. Свет абудзіўся да новага стагоддзя і шукае трывалых повязей, перш за ўсё на творчай глебе, для небывалага ў гісторыі мастацтва дыялога культур. Першы раздзел гэтага эпічнага дыялога, створаны Львом Бакстам, прадугледжвае, што працяг будзе.



The August issue of the magazine starts with the materials by Valery Labko (p.2), Uladzimir Parfianok (p.4), Andrey Korbut (p.6), Siargey Zhdanovich (p.7). They all are devoted to the same subject: conceptual search of Belarusian photography.

In the Artistic Diary rubric, views on the topical events in the artistic life of Belarus are aired by Tattsiana Mushynskaya (p.10), Natallia Sharangovich (p.14), Liudmila Gramyka (p.18), Alesia Bieliaviets (p.22), Yawgen Ragin (p.36).

The important events in the Republic's cultural life are discussed by Tattsiana Mushynskaya (premiere of P. Mascagni's opera Cavalleria Rusticana at the National Academic Opera Theatre, p.8), Nadzieya Buntsevich (the 9th National Belarusian Song and Poetry Festival in Maladziechna in connection with Yanka Kupala's and Yakub Kolas's 125th birthday anniversaries, p.11), Yawgen Shuneika (exhibition of sculptor Aliaksander Batvinionak at the Arts Palace Republican Gallery, p.12), Katsiaryna Kenigsberg (Instances of German Culture-2007 photo and graphics competition announced by the FRG Embassy in Belarus and the Goethe Institute in Minsk, p.15), Natallia Sharangovich (Man and Wheel art exhibition project at the Belarus National Library, p.16), Ksieniya Kniazeva (Prague Quadriennial of stage design and theatre architecture and Belarusian stage designers' participation in it, p.19), Marya Piatrovich (the Third All-Belarus Digital Photo Contest, p.23), Larysa Gustova (the 9th International Orthodox Canticle Festival in Minsk, p.24).

The guest of the Figure rubric is Bela Masumian, an actress of the M. Gorky National Academic Theatre, People's Artist of Belarus. She is interviewed by Liudmila Gramyka (p.26).

The rubric At the Studio introduces the artist Maryna Kapilava, a well known designer of ornaments (I Used to Be Everything…, p.31). The rubric is hosted by Alesia Bieliaviets.

Film critic Ala Babkova shares her thoughts on the development of the national film of Kazakhstan and Uzbekistan in the post-Soviet period (Where the Sun Is White…, p.37).

Can there be a full-blooded children's theatre without an orchestra or live music? Nadzieya Uwchanka offers her point of view (Solo for Synthesizer, p.42).

The life and art of the well known artist Mikola Sieliaschuk are revisited in Natallia Sharangovich's «On a Hot Evening With a Rainbow on the Armchair», p.46). The publication was prepared for the 60th birthday anniversary of the artist who died before his time.

Galina Niachayeva analyzes the old-time folk weaving traditions of the village of Gibki in the Vetka District, which is situated next to the famous Negliubka (To Read the Ornament on the Towel, p.52).

The life and art of the well known artist and stage designer Lew Bakst is described in Liudmila Nalivaika's article (p.54).

The concluding rubric is Rarity. Nadzieya Usava talks about the unknown suprematist compositions of the graphic artist Arkadz Astapovich (The Suprematist of the Navasiolki Village, p. 56).

НАВАСЁЛКАЎСКІ СУПРЭМАТЫСТ

НАДЗЕЯ УСАВА

У Нацыянальным мастацкім музеі ёсць творы толькі двух беларускіх мастакоў з «супрэматычным мінулым»: Надзеі Хадасевіч-Лежэ, вучаніцы К.Малевіча і У.Стрэмінскага, добра вывучаныя даследчыкамі, і невядомыя супрэматычныя кампазіцыі графіка Аркадзя Астаповіча.

А.Астаповіч нарадзіўся ў Мінску ў 1896 г. У дваццацігадовым узросце паступіў у Караблебудаўнічы інстытут у Петраградзе. Адначасова наведваў курсы Школы Таварыства заахвочвання мастацтваў, дзе вучыўся ў І.Білібіна, М.Рэрыха, А.Эберлінга, У.Навумава. У гады Першай сусветнай вайны быў прызваны ў армію, ваяваў у сапёрным батальёне, у 1918 г. перайшоў на бок Чырвонай Арміі. Пасля дэмабілізацыі вярнуўся на радзіму бацькі ў вёску Навасёлкі пад Пухавічамі. Ажаніўся, працаваў вясковым настаўнікам фізікі, чарчэння і малявання. У 1929 г. пераехаў у Мінск, дзе таксама працаваў настаўнікам і аднačасова ўдасканальваў сваё майстэрства. У 1938 г. быў арыштаваны, чатыры месяцы правёў у магілёўскай турме, але пасля зняцця з пасады М.Яжова быў выпушчаны на свабоду. У чэрвені 1941 г. пайшоў на фронт і загінуў у тым жа годзе пад Арлом.

У 1960-я гады творчую спадчыну А.Астаповіча — 300 графічных лістоў — перадала музею яго ўдава Н.Астаповіч. А ў 1980-я ў сям'і сына мастака В.Астаповіча знойдзены некалькі лістоў аплікацый — так званыя «супрэматычныя кампазіцыі». Пяць з іх трапілі ў калекцыю музея, аднак з-за нехарактэрнасці для стылю А.Астаповіча іх не ўключылі ў асноўны фонд, разглядаючы як фармальныя практыкаванні, экзерсісы, эксперыменты мастака з колерам і формай. Гэтыя лісты былі перададзены ў архіў музея, дзе знаходзяцца і сёння. Праз гэтую акалічнасць яны доўга не траплялі ў рукі даследчыкаў, хоць з'яўляюцца адзінымі з ацалелых на Беларусі арыгіналаў фармальных кампазіцый 1920-х гг.

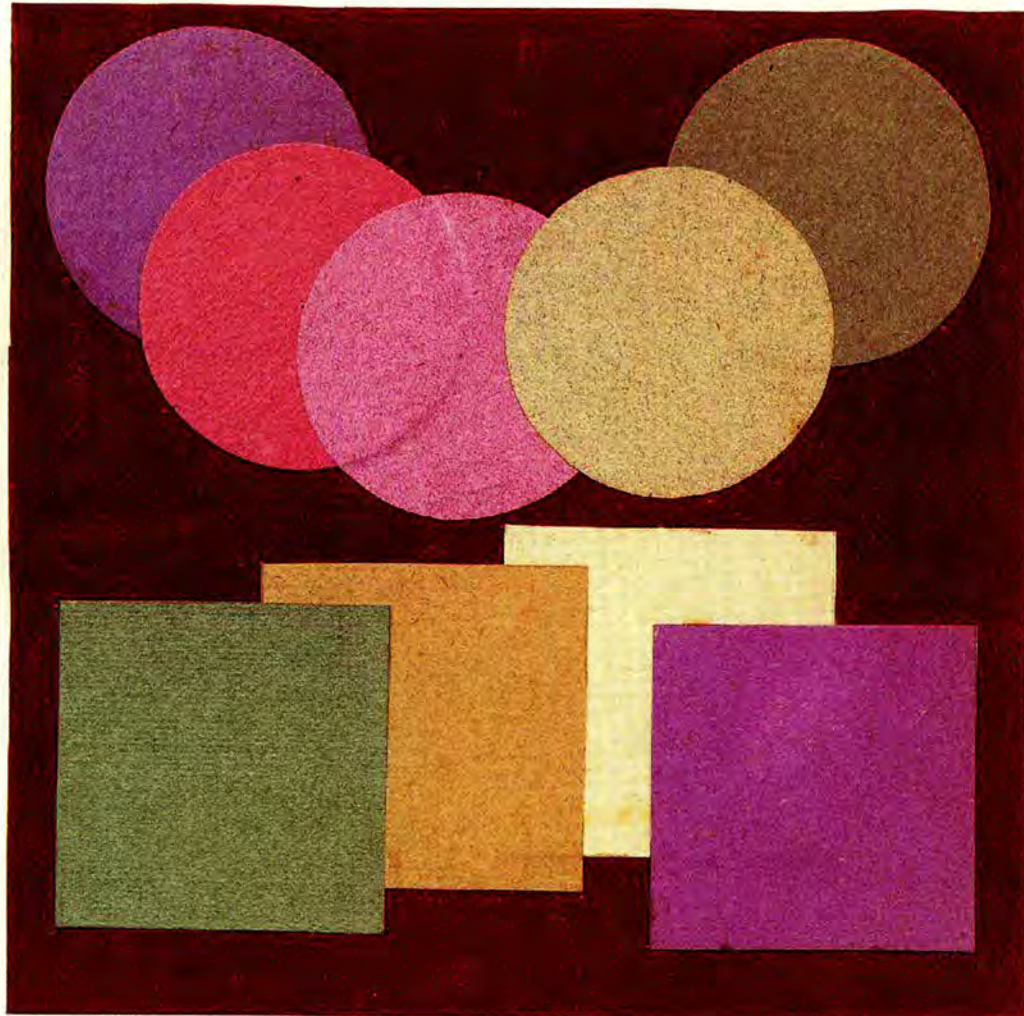
Датаваць гэтыя работы досыць складана. Невядома, дзе і калі падхапіў А.Астаповіч «вірус» супрэматызму. Тэарэтычна гэта магло адбыцца ў 1910-х у час вучобы ў Пецярбургу; у Петраградзе, дзе ў 1923 г. адкрылася «Выстава карцін петраградскіх мастакоў усіх накірункаў»; у Навасёлках — там творца выпісваў часопісы, сачыў за ўсімі працэсамі ў мастацтве і мог захапіцца ідэямі УНОВІСА; у Харкаве ў 1921–1922 гг., дзе Астаповіч-ваеннаслужачы наведваў курсы пры мастацкім тэхнікуме. Час стварэння «супрэматычных» кампазіцый дапамог выявіць дакладны аналіз яго творчасці: таніраваную паперу і метад аплікацыі мастак стаў выкарыстоўваць у графіцы толькі ў 1926–1927 гг.

Ён парушае ў гэты час сваю навасёлкаўскую адасобленасць, у 1925 г. упершыню выстаўляецца на Усебеларускай выставе ў Мінску. Выбіраецца ў Ленінград да маці і сястры, дзе запасаецца каляровай паперай для графікі (гэта аднатонныя шпалеры).

А.Астаповіч капіруе «Чорны квадрат» К.Малевіча, стварае «Карычневы квадрат» і кампазіцыі з кругамі і прастакутнікамі. Несумненна, яго работы — вынік мастацкай цікаўнасці, жаданне паспрабаваць новы метад, якім так захаплялася тагачасная моладзь. Ды ён і сам не быў старым — было ледзь за трыццаць, узрост дазваляў эксперыментаваць. Але яго творы адрозніваліся ад класічнага супрэматызму.

Сістэма супрэматызму — як выяўленне рэальнасці ў простых формах — рэалізоўвалася ў выглядзе адпаведных пабудоў, сячэнняў і збудаванняў. Фармальна работы А.Астаповіча адносяцца да «каляровай супрэматычнай пабудовы», але мастак выкарыстоўвае не гуаш або акварэль, а каляровую паперу і аплікацыі. На адным з кардонаў рукой Астаповіча пазначана: «Верх» — супрэматычнага мыслення ў мастака не было, ён ствараў проста фармальную кампазіцыю. Супрэматызм спавядаў ананімнасць, размыванне аўтарскага почырку, аднак кампазіцыі А.Астаповіча, нягледзячы на відавочнае капіраванне, пазнавальныя. Яны зроблены прастадушным «супрэматычным дылетантам», які захоплены формай, а не зместам новага мастацтва.

Супрэматычны ўхіл у творчасці рэаліста і лірыка А.Астаповіча быў кароткачасовым захапленнем. Парадаксальна, але менавіта яго работы ацалелі і захаваліся ў Беларусі з усяго таго, што было зроблена ў гэтай плыні новага мастацтва. Супрэматычныя кампазіцыі А.Астаповіча атрымалі значэнне гісторыка-культурнага феномена, які паказаў ступень уплыву і шырыню распаўсюджання тэорыі К.Малевіча не толькі ў Віцебску, але і сярод памяркоўных, нават артадаксальных рэалістаў іншых школ, якія жылі ў беларускай глыбінцы.



А.Астаповіч. Супрэматычная кампазіцыя. Таніраваная папера, аплікацыя. 1926–1927.

МАСТАЦТВА

ІНДЭКС 74958

«Легенда пра беднага д'ябла»
У.Караткевіча.
Р.Чарнецкі (Рогач),
В.Пляшкевіч (Дубраўка).
Нацыянальны тэатр
імя М.Горкага.
ФОТА МІКАЛАЯ ЖОГЛЫ.

